

HISTOIRE

DE

LA PEINTURE

EN ITALIE.

TOME IV.

DE L'IMPRIMERIE DE FIRMIN DIDOT,
IMPRIMEUR DU ROI ET DE L'INSTITUT, RUE JACOB, N° 24.



HISTOIRE
DE
LA PEINTURE
EN ITALIE,

DEPUIS LA RENAISSANCE DES BEAUX-ARTS, JUSQUES VERS LA FIN DU XVIIIe SIÈCLE.

PAR L'ABBÉ LANZI;

TRADUITE DE L'ITALIEN SUR LA 3e ÉDITION,

PAR Mme ARMANDE DIEUDÉ.

TOME IV.



A PARIS,

CHEZ { H. SEGUIN, RUE DE SEINE, N° 12.
DUFART, QUAI VOLTAIRE, N° 19.

1824.



HISTOIRE

DE LA PEINTURE

DANS LA HAUTE ITALIE.

CHAPITRE IV.

ÉCOLE DE CRÉMONE.

PREMIÈRE ÉPOQUE.

Les Anciens.

Je n'ai jamais lu l'histoire de Bernardino, et celles des autres Campi, écrites autrefois par *Baldinucci*, et dernièrement par *Giambattista* Zaist, qu'il ne m'ait semblé voir, dans l'école de Crémone qu'ils fondèrent, une ébauche de celle que les Carraches établirent plus tard à Bologne. Dans l'une et l'autre ville, une seule famille conçut l'idée d'un style nouveau, qui participât de toutes les écoles de l'Italie, sans faire de plagiat à l'égard d'aucune ; et de même, dans l'une et dans l'autre, ce fut d'une seule famille qu'il sortit un nombre de maîtres tel, que ce fut en partie par eux-mêmes et en partie avec le secours de leurs élèves, qu'ils

illustrèrent leur patrie par leurs ouvrages, l'art par leurs exemples, et l'histoire par leurs noms. Comment ensuite l'école de Crémone resta en arrière de celle de Bologne en perfection et en célébrité; comment elle dura moins que celle des Carraches; comment celle-ci accomplit en quelque sorte ce que l'autre avait seulement tenté; c'est ce qui tient à des causes multipliées, que nous développerons dans le cours de ce chapitre. Je dois d'abord, en suivant toujours la même méthode, remonter à l'origine de l'école et à ses premiers essais, dont on n'aperçoit de vestiges que dans la magnifique cathédrale de Crémone. Cet édifice, fondé en 1107, et dont le style est analogue au goût qui régnait alors, fut ensuite décoré de peintures et de sculptures. Les unes et les autres présentent des objets dignes de l'attention d'un antiquaire, qui veut rechercher par quels moyens et par quelles gradations les arts commencèrent à renaître en Italie. La sculpture n'y offre rien que l'on ne retrouve à Vérone, à Creme, et dans d'autres lieux, tandis que les peintures qui sont restées dans le cintre des deux nefs, sont des monuments uniques, et qu'il faut absolument voir de près; car les figures sont petites et peu éclairées. Elles ont pour sujet des histoires sacrées; le dessin en est aride outre mesure; le coloris plein de vigueur, et les costumes se feraient remarquer par un caractère de nouveauté, si l'on n'en voyait continuellement de semblables dans les mascarades et sur les théâtres de l'Italie. On y distingue des fonds d'architecture, où les fabriques sont simplement indiquées par des lignes, comme dans certaines gravures sur bois de la plus grande ancienneté, et l'on y découvre des caractères, qui apprennent au spectateur

le nom des principaux personnages, comme dans les anciennes mosaïques de cette époque, où les yeux n'étant point accoutumés à reconnaître les sujets d'histoire, avaient besoin de ces indications; cependant on n'y trouve rien qui rappelle les mosaïques grecques. Tout y est italique, tout y est nouveau, tout y est national. Les lettres seulement laissent dans le doute, si l'on doit rapporter ces peintures au siècle de *Giotto*, ou au siècle précédent; mais les figures font foi que l'auteur ne doit rien de son savoir, ni à *Giotto*, ni au maître de celui-ci. Du reste, je n'ai pu trouver la moindre trace de son nom, ni dans les anciens historiens de l'école, *Antonio Carpi* et *Pietro Lamo*, ni dans *Jean-Baptiste Zaïst*, lequel a compilé, en deux volumes, les Mémoires des Crémonais qui ont cultivé les beaux-arts. Cet ouvrage a été publié depuis par Panni, en 1774.

Je puis ajouter que le Crémonais avait des peintres, dès l'année 1213, puisque la ville, ayant remporté une victoire sur les Milanais, cette action fut représentée en peinture dans le palais de *Lanfranco Oldovino*, qui était l'un des chefs de l'armée crémonaise; particularité dont on trouve le témoignage dans l'histoire de *Castelleone* (1), par Clément Flameno. L'abbé *Sarnelli*, dans le *Guide des étrangers à Naples*, et le chanoine *Celano* dans les *Notices sur les beautés de Naples*, mentionnent un M. *Simone*, de Crémone, qui peignit à Ste-Claire, en 1335: c'est le même, que le *Surgente*, auteur de la Naples illustrée, appelle Simonin de Sienne, et que Domenici désigne par le nommé Simon le napolitain. Je m'étais arrêté, dans le volume précédent,

(1) V. Zaïst, page 12.

à l'opinion du *Domenici*, parce qu'il cite le *Criscuoli* et les archives; mais c'est aux écrivains que j'ai nommés d'abord que l'on doit s'en rapporter. On peut encore ajouter d'autres noms que Zaïst a recueillis en partie dans des manuscrits, et en partie dans des livres publiés; tels sont: un *Polydore Casella* qui florissait en 1545; un *Angelo Bellavita* qui vivait en 1420; un *Jacopino Marasca* nommé à l'année 1440; un *Luca Sclavo* que Flameno place, après 1430, parmi les meilleurs peintres de ce temps; et enfin, un *Gaspare Bonino*, qui était attaché à la maison de *Francesco Sforza*, en 1460. Ce sont autant de preuves qui démontrent que cette école peut aussi se vanter d'avoir produit une longue succession de peintres, quoiqu'il n'éxiste plus de peinture qui puisse en rendre témoignage.

La première qui se présente avec un nom et une date certaine, est un tableau possédé par le même Zaïst, et représentant Julien (devenu saint ensuite), qui tua son père et sa mère, en croyant surprendre, dans son lit nuptial, sa femme avec un amant. On lisait au pied du lit deux vers qui exprimaient que l'auteur avait peint selon ce qu'il avait appris à l'école de Mantegna (1). Cet Antoine della Corna est connu dans l'histoire; et on découvre, par le monument que nous venons de citer, qu'il avait été en effet l'élève de Mantegna et l'imitateur de son premier style, plutôt que du second. Il est à croire qu'il ne vécut point long-temps, ou que du moins, il eut peu de succès; car

(1) *Hoc quod Mantenecæ didicit sub dogmate clari*
Antonii Cornæ dextera pinxit opus.
MCCCCLXXVIII.

il n'a point été rangé parmi les artistes qui, pendant le quinzième siècle, peignirent la cathédrale, dans laquelle ils ont laissé un monument de peinture digne de rivaliser avec la Chapelle Sixtine; et, si je ne me trompe, les figures de ces anciens Florentins sont plus correctes, mais celles-ci plus animées; c'est un lambris qui s'étend au-dessous des arceaux de l'église, et qui est partagé en plusieurs tableaux, chacun desquels offre un sujet d'histoire évangélique peint à fresque ; plusieurs Crémonais, tous remarquables par leur habileté, y ont travaillé.

Bonifazio Bembo.

Le premier de cette série, en peignant l'Épiphanie et la Purification dans un des compartiments de ce lambris, écrivit au bas de l'une, *Bembus incipiens*, et dans l'autre, 14....; mais le millésime, couvert ensuite par un des angles de l'orgue, ne se distingue plus depuis long-temps. Le sens est parfaitement clair dans ceux où l'on peut lire également et le nom et le millésime, et l'on n'a point de peine à concevoir que l'auteur, dans un ouvrage qui devait être exécuté par plusieurs peintres et dans des années diverses, voulut laisser le souvenir de celui qui l'avait commencé, et indiquer dans quelle année il avait entrepris son travail. Cependant, il y a eu des observateurs qui, en lisant isolément *Bembus incipiens*, ont imaginé que le peintre avait voulu exprimer qu'il débutait alors dans son art; mais les Crémonais qui, pour orner ce beau temple, ont toujours appelé les meilleurs artistes, auraient-ils choisi un peintre novice? On a mis aussi en doute, si l'inscription appartenait à Bonifazio Bembo, ou à Gian Francesco, son plus jeune frère; mais il me semble que l'on doit croire avec Vasari qu'elle se



rapporte au premier, qui était déja assez avancé en âge, et qui peignait pour la cour de Milan dès l'année 1461, tandis que Giovanni Francesco fleurit plus tard, comme nous le verrons bientôt. Dans les deux sujets d'histoire qui fournirent à Fazio (*) la matière de son travail, et dans les autres compositions, on reconnaît un peintre habile, hardi dans ses mouvements, brillant dans son coloris, riche dans ses costumes; mais qui, cependant, ne s'élève point au-dessus des peintres *naturalistes*; copiant le vrai, sans le choisir avec beaucoup de discernement, et l'altérant même quelquefois par des incorrections. Les dictionnaires, et le Bottari même, ont souvent confondu ce Boniface avec le Boniface vénitien, dont nous avons parlé dans l'histoire de son école.

Cristoforo Moretti. Un *Cristoforo Moretti* (1) peignit vis-à-vis des ouvrages de Bembo, un sujet de la Passion (c'était le Rédempteur devant ses juges), et cet artiste qui, au dire de Lomazzo, avait travaillé avec Bembo à la cour de Milan, fut employé aussi à Sant' Aquileo. Il reste de sa main, dans cette église, une Madone assise au milieu de plusieurs Saints, dans le manteau de laquelle sont disposés des caractères en manière de franges, et où on lit : *Cristophorus de Moretis de Cremona*. Les écrivains de Crémone le disent fils de Galeazzo Rivello, et père et aïeul de quelques autres Rivelli, peintres, ainsi que lui; ils soutiennent même que Moretto était simplement un surnom; mais il me semble que l'inscription que j'ai citée élève une grande difficulté contre cette tradition; car, de Moretis, indique un nom de fa-

(*) Diminutif de Bonifazio.

(1) V. Lomazzo, *Tratt. della Pittura*, page 405.

mille et non point un surnom. Quoi que l'on puisse dire à cet égard, cet artiste fut l'un des réformateurs de la peinture en Lombardie, particulièrement pour la perspective et pour le dessin : et dans ce tableau de la Passion, si l'on fait abstraction des dorures qu'il y a prodiguées, il se rapproche des modernes.

Un peu plus tard, et après l'année 1497, deux Crémonais furent employés à la continuation du lambris commencé. Ce furent, *Altobello Melone*, et *Boccaccio Boccaccini*. Le premier, selon le témoignage du Vasari, peignit plusieurs tableaux sur des sujets de la Passion, véritablement beaux et dignes d'applaudissements. Il a peu d'ensemble dans son style, car on a observé qu'il mêlait quelquefois dans une même composition des figures qui semblent trop grandes, et d'autres trop petites. Il fut moins heureux encore dans les peintures à fresques, auxquelles il donna un coloris qui les fait ressembler aujourd'hui à des tapisseries. Mais ses peintures à l'huile n'ont point ce défaut. Il fit un tableau d'autel représentant la Descente du Christ au limbe, et que l'on conserve dans la sacristie du Saint-Sacrement. Les chanoines de ce Chapître en refusèrent une somme très-considérable qui leur fut offerte. Les figures y sont en grand nombre et d'une proportion un peu longue, mais coloriées cependant avec vigueur et avec délicatesse en même temps. L'auteur y déploya une intelligence du nu qui n'était point commune à cette époque, et une grace dans les têtes et dans les mouvements, qui feraient croire que cette peinture est l'ouvrage d'un grand artiste.

Altobello Melone.

Boccaccio Boccaccino est, parmi les Crémonais, ce que sont Grillandajo, Mantegna, Vannucci et Fran-

Boccaccio Boccaccino.

cia, dans leurs écoles. Il est le meilleur moderne parmi les anciens, et le meilleur ancien parmi les modernes; il eut d'ailleurs le mérite d'instruire pendant deux ans le Garofolo, avant que celui-ci n'allât à Rome, en 1500. On voit de Boccaccino, dans le lambris de la cathédrale, la Naissance de la Vierge, avec d'autres traits de son histoire, et de celle du Sauveur. Le style, en partie original, est cependant conforme en quelques points à celui de Pietro Perugino, dont le Pascoli veut qu'il ait été l'écolier. Il a moins d'ordre que ce maître dans sa composition, moins de charme dans les airs de tête, moins de vigueur dans le clair-obscur; mais il est plus riche dans ses costumes, plus varié dans ses teintes, plus spirituel dans les attitudes, et peut-être pas moins harmonieux ni moins agréable dans ses paysages et dans ses fonds d'architecture. Ce qui choque un peu, ce sont quelques figures qui semblent écrasées parce qu'elles sont trop chargées de draperies, et ne sont point assez sveltes; défaut que les anciens statuaires évitaient avec soin, comme je l'ai observé dans le troisième chapitre. Vasari rapporte que ce peintre fit le voyage de Rome; je suis disposé à le croire, et parce qu'Antonio Campi semble l'indiquer, et parce que je trouve en lui des imitations évidentes de Pietro: par exemple, dans son tableau des Noces de la Vierge, qu'il a orné d'un temple magnifique, élevé sur des degrés: Cette idée a été reproduite plusieurs fois par Pietro Perugino. On a aussi remarqué que sa Madone de l'église de Saint-Vincent, et le Saint-Antoine du temple de ce nom, rappellent des peintures de Vannucci, et il offre encore de l'analogie avec ce maître dans d'autres images. Toutes ces con-

sidérations me font admettre sans peine que le Boccaccino avait pu aller à Rome; mais je crois aussi que si ce qu'on lit de lui dans le Vasari et le Baldinucci, n'est point imaginé par eux, la vérité, du moins, y est grandement altérée.

Passons rapidement sur l'histoire de ce peintre. On dit qu'il s'efforça, dans cette ville, de rabaisser les ouvrages de Michel-Ange, et qu'ayant peint à la Traspontina, il s'attira les huées et les sifflets de tous les professeurs, et fut obligé, pour ne plus être en butte à tous les sarcasmes, de retourner dans sa ville de Crémone. Cette petite histoire, et d'autres de la même espèce, irritèrent les Lombards. Scanelli, dans le *Microcosmo*; Lamo, dans le discours sur la peinture; Campi, dans son histoire, ont renouvelé toutes les plaintes des autres écoles contre Vasari. Zaïst les rapporte en y ajoutant une dissertation dans laquelle il dément ce récit. Toute sa réfutation s'appuie sur les dates marquées par Vasari; et il en résulte, disent ses adversaires, une négative relativement au voyage du Boccaccini, à une époque où il aurait pu voir et blâmer les peintures de Michel-Ange. C'est un usage des historiens peu scrupuleux que celui de rapporter la substance d'un fait, en la revêtant de circonstances ou de temps, ou de lieu, ou de forme qui n'ont point de fondement. L'histoire ancienne est remplie de ces exemples. La critique la plus sévère ne peut rejeter un fait, par la seule raison que quelques détails en auraient été altérés, lorsque des probabilités d'un plus grand poids concourent à y imprimer un caractère de vérité.

(*) Page 72.

Dans le cas dont il s'agit ici, l'historien, étroitement lié avec Michel-Ange, fait un récit dans lequel son ami était intéressé, et sur un fait arrivé à Rome peu de temps avant qu'il commençât à écrire. Il est donc difficile de croire que ce soit un conte dépourvu de toute ombre de réalité. On peut supposer quelqu'exagération dans les circonstances, et je désapprouve, surtout dans le Vasari, ces traits de plume par lesquels il essaye d'avilir l'un des meilleurs peintres qui fussent alors en Lombardie. Les autres compositions historiques furent continuées après que les quatre peintres que nous venons de nommer y eurent travaillé, par deux grands artistes de cette époque; le Romanino de Brescia, et le Pordenone, qui laissèrent dans ce lieu des essais du goût vénitien, que les Crémonais, ainsi que nous le verrons plus tard, n'eurent garde de négliger. Il faut ajouter que cette ville a toujours été jalouse de préserver, autant qu'elle l'a pu, des injures du temps, ces anciennes peintures, lesquelles, ayant commencé à se détériorer vers la fin du seizième siècle, furent restaurées alors avec beaucoup de soin, par Martire Pesenti, surnommé le Sabbionetta, peintre et architecte fort accrédité. Elles ont été réparées avec le même soin, pendant ce siècle, par le chevalier Borroni.

Alessandro Pampurini.

Deux autres citoyens de cette ville peignirent, dans le même lieu, de ce style que l'on a appelé antico-moderne : *Alexandre Pampurini* y a figuré, dit-on, quelques Enfants autour d'un cartouche, avec des espèces d'arabesques, portant la date de 1511. L'année

Bernardino Ricca.

suivante, *Bernardino Ricca* ou *Ricco* exécuta, en face de cet ouvrage, un ouvrage semblable, qui, pour avoir été fait à sec, périt en peu d'années, et fut renouvelé

par une autre main; mais il existe de cet artiste une Piété à San Pietro del Pò, ainsi que quelques ouvrages de son compagnon; et le tout ensemble prouve qu'ils ne sont point indignes de figurer dans l'histoire, en considérant le temps où ils vécurent.

Après cette exposition de la série des peintres qui décorèrent la cathédrale, il est à propos d'en rappeler quelques autres qui n'eurent point de part à ce travail, et qui néanmoins eurent quelque réputation dans leur temps : tel fut Galeazzo Campi, père de trois peintres de ce nom qui se rendirent célèbres, et Tommaso Aleni. Ce dernier eut une telle conformité de style avec Campi, qu'il était difficile de distinguer les peintures de l'un de celles de l'autre. On peut en faire le parallèle à St-Dominique, où ils peignirent en concurrence : la plupart des observateurs ont adopté l'opinion que ces deux peintres étaient élèves du Boccaccino; mais j'ai de la peine à le croire, et ce n'est au fond qu'une conjecture. Les élèves des bons peintres du quinzième siècle, plus ils vécurent, et plus ils s'éloignèrent de la sécheresse de leur première éducation pittoresque. Or Galeazzo, que nous nous contentons de rappeler ici, est moins rapproché de la manière moderne que son maître supposé : c'est ce que l'on peut voir dans l'église de St-Sébastien, aux environs de la ville, où il retraça l'image du Saint titulaire avec St-Roch, près du trône de la Vierge et de l'Enfant-Jésus. La peinture porte la date de 1518, époque à laquelle Galeazzo passait pour un maître consommé; et cependant, il n'y paraît point au-dessus d'un faible imitateur du style du Perugin; la couleur en est franche et naturelle, mais le clair-obscur y est sans vigueur, le dessin maigre, l'ex-

pression nulle. Ces visages ne disent absolument rien; celui de l'Enfant-Jésus paraît imité d'après un modèle à jambes tortues, et l'œil tourne mal. Ce qu'en dit Baldinucci, ou son continuateur, *que ce maître s'était rendu célèbre en Italie et au dehors*, mériterait donc confirmation, et cette confirmation, je ne sais où la puiser. Ce ne sera pas, sans doute, dans les écrits des anciens; car Antonio Campi lui-même dit, en parlant de Galeazzo, son père, que *ce fut un assez bon peintre pour son temps.*

Quelques autres contemporains de Galeazzo ne s'élevèrent pas plus que lui au-dessus de la sphère des peintres médiocres. Les principaux sont *Antonio Cicognini* et *Francesco Casella*, desquels il reste quelques productions dans leur patrie; *Galeazzo Pesenti*, surnommé le *Sabbionetta*, peintre et sculpteur; *Lactance* de Crémone, qui, ayant peint à l'école des Milanais à Venise, est rappelé par Boschini dans les *Miniere della pittura; Niccolò* de Crémone, qui, au dire de l'Orlandi, travaillait à Bologne. Deux autres peintres méritent d'être considérés par leurs ouvrages, qui subsistent encore et ne semblent point indignes du siècle d'or. Le premier est un *Jean-Baptiste Zuppelli* : les Eremitani ont de sa main un fort beau Paysage avec une Sainte-Famille. Son goût, quoiqu'il ne soit point exempt de sécheresse, plaît aux regards par je ne sais quelle originalité, et les arrête par cette espèce de grace native avec laquelle ses figures sont agencées et dessinées, enfin, par le moelleux et le charme de leur coloris. Si le Sojaro n'eût point appris son art du Corrège, on pourrait croire que ce Zuppelli lui avait enseigné le secret de ce fort empâtement que nous ad-

Cicognini, Casella, Pesenti.

Lactance de Crémone.

Niccolò de Crémone.

Giovan Battista Zuppelli.

mirons dans ses productions et dans celles de son école. Le second de ces deux peintres est *Gian Francesco Bembo*, frère et disciple de Boniface, et dont Vasari parle avec beaucoup d'estime, si celui-ci est, en effet, ainsi qu'on le croit, le Gian Francesco, surnommé *il Vetraro* (le Vitrier), que cet historien cite dans la vie de Polydore de Caravaggio. Il me semble hors de doute qu'il vécut et travailla dans la Basse Italie, d'après le style qu'il déploie dans un tableau d'autel, représentant St-Côme et St-Damien, aux Observantins. On lit au bas de cet ouvrage le nom de l'auteur et la date de 1524. Je n'ai rien vu d'un goût analogue, ni à Crémone, ni dans aucun des pays circonvoisins. Il y reste à peine quelque trace de l'antique, quoiqu'on en retrouve dans certains ouvrages de Fra Bartolommeo della Porta, auquel il ressemble beaucoup par son coloris; mais les figures du Bembo ont moins de grandeur, et ses draperies moins de richesse. Il y a quelque autre de ses peintures dans des familles nobles de cette ville : on l'y reconnaît pour un de ceux qui agrandirent le style pittoresque dans la Lombardie, et désabusèrent leur siècle des vieilles routines. Gianfrancesco Bembo.

SECONDE ÉPOQUE.

Camillo Boccaccino, le Soiaro, les Campi.

Après le Vetraro, l'on ne doit plus faire mention que des modernes, et nous commencerons par les trois habiles peintres qui, selon Lamo, travaillaient déja à Crémone en 1522. *Camillo Boccaccino*, le *Sojaro*,

nommé dans le chapitre précédent, et *Giulio Campi*, qui fut depuis le chef d'une nombreuse école. Il est vrai que d'autres peintres fleurirent à Crémone à peu près dans le même temps, comme les deux *Scutellari*, *Francesco* et *Antonio*, qui, selon d'autres écrivains, appartenaient à l'État de Mantoue. Mais comme il ne reste de ceux-ci que peu d'ouvrages et qu'ils sont de peu d'importance, nous passerons rapidement à ces princes de l'école que nous venons d'indiquer. La grande fabrique de la cathédrale, et plus encore celle de Saint-Sigismond, que Francesco Sforza avait déja érigée à peu de distance de la ville, fournirent aussi à ces peintres modernes l'occasion de s'avancer; et eux et leurs descendants, en y travaillant à l'envi, en firent une véritable école de beaux-arts. C'est là qu'on peut, en quelque sorte, reconnaître la série de ces maîtres, leurs divers degrés de mérite; leur goût dominant, qui était celui du Corrège, leurs manières différentes de le modifier, leur habileté singulière pour les fresques: non-seulement ils embellirent les temples de ces sortes de peintures, mais ils en ornèrent les rues mêmes; et les façades des maisons et des palais, parées des productions de leurs pinceaux, donnaient à leur ville un aspect qui faisait l'admiration des étrangers. Ainsi, ceux qui venaient pour la première fois à Crémone, croyaient voir une ville embellie par les préparatifs d'une fête et comme décorée pour quelque solennité. On s'étonne que l'auteur français, qui a publié en quatre volumes les vies des meilleurs peintres, n'en ait écrit aucune de ceux de Crémone, qui en étaient plus dignes que beaucoup d'autres, qu'il a honorés des plus grands éloges dans sa compilation.

Francesco et Antonio Scutellari.

Camillo Boccaccino est le plus beau génie de cette école. Instruit dans les anciens principes de son père, et ayant vécu pendant très-peu d'années, il parvint à se former un style tempéré, mêlé de grace et de force, en sorte qu'on ne sait laquelle de ces qualités domine en lui. Lomazzo dit expressément que *son dessin est plein d'énergie*, et que *c'est un des plus grands coloristes*. Il le propose comme exemple pour le moelleux de son empâtement, pour le jeu de ses lumières, pour la suavité de son goût et pour l'élégance de ses draperies. Il le place à côté de Léonard, de Corrège, de Gaudenzio, et des plus grands peintres du monde. D'après le jugement de Vasari, contre lequel les Crémonais ont tant reclamé, « Camillo est un bon peintre « pratique, lequel, si la mort ne l'eût pas enlevé avant « le temps, aurait eu d'honorables succès, mais qui ne « fit pas beaucoup d'ouvrages, si ce n'est en petit et « de peu d'importance. » Et il ajoute, en parlant de ses peintures à St-Sigismond, « qu'elles sont non pas le « meilleur ouvrage que possèdent les Crémonais, mais « celui qu'ils regardent comme tel. »

Camillo Boccaccino.

On les voit encore dans la coupole, dans la grande niche, et des deux côtés du maître-autel. Les morceaux les plus marquants, sont les quatre Évangélistes, assis, à la reserve de Saint-Jean qui est debout, et dont le corps, rejeté en arrière comme par un mouvement de surprise, forme une courbe contraire à l'arc de la voute : cette figure est justement célèbre pour le dessin, et l'effet de la perspective. Il paraît à peine croyable, qu'un jeune homme qui n'avait point fréquenté l'école de Corrège, ait si bien saisi son goût, et l'ait

porté plus avant que lui-même dans un si court espace de temps; car cet ouvrage qui offre la preuve d'une si grande intelligence de la perspective, et des effets de l'optique, fut produit dans l'année 1537. Les deux peintures latérales sont aussi très-célèbres à Crémone et au dehors. L'une représente la Résurrection de Lazare; l'autre le Jugement de la Femme adultère; tous deux sont entourés d'une frise élégante, avec une troupe de petits anges que l'on croirait vivants, et qui folâtrent en tenant, ceux-ci une mître, ceux-là un encensoir, ou quelqu'autre ornement sacré. Dans les deux tableaux, ainsi que dans leurs frises, toutes les figures sont disposées et tournées de manière, que l'on n'y voit peut-être pas un seul œil; bizarrerie qui, du reste, n'est point à imiter. Camillo voulut par-là faire connaître à ses émules, que ses figures ne plaisaient pas seulement, comme ils le disaient, par la vivacité des yeux, mais encore par tout le reste. Et en effet, ses personnages, de quelque manière qu'ils soient tournés, charment à la fois par le dessin, par leurs attitudes heureuses et variées, par les raccourcis, par la vérité de la couleur, et par une force de clair-obscur, que l'auteur a je crois empruntée au Pordenone, et qui fait paraître moins relevées les peintures voisines des Campi. S'il eût montré un choix plus sévère dans les têtes des adultes, et qu'il eût mis plus d'ordre dans sa composition, il n'aurait peut-être rien laissé à desirer. L'on faisait voir encore, il y a quelques années, sur une place de Crémone, une façade avec quelques restes de figures faites par Camille, qui arrêtèrent les regards et excitèrent l'étonnement de

Charles V, qui les honora de ses éloges. On y voit encore son tableau de *Cistello*, et celui de Saint-Barthelemi, qui sont d'une grande beauté.

Bernardino Gatti.

J'ai parlé avec quelque détail, parmi les élèves de l'école de Parme, de Bernardino, ou Bernardo Gatti (il signait ses tableaux de l'une et de l'autre manière); il mérite qu'on le place ici parmi les meilleurs maîtres de Crémone. Campi et Lapi le font naître dans cette ville, sans admettre aucun doute à cet égard. D'autres ont voulu qu'il fût de Verceil, et l'on croit même que c'est ce Bernardo de Verceil, qui, suivant le récit de Vasari, peignit, après Pordenone, dans Santa Maria di Campagna, à Plaisance. D'autres encore ont soutenu qu'il était Pavesan, et prétendent qu'il avait écrit dans la coupole de la cathédrale de Pavie : *Bernardinus Gatti Papiensis*, 1553, comme le rapporte M. Carasi. Je laisse à d'autres le soin d'examiner mieux la question; mais il me paraît incroyable que deux historiens synchronistes, qui écrivaient peu de temps après la mort de Bernardo, se soient trompés, lorsque le souvenir de son origine était aussi récent, et qu'il était si vraisemblable, qu'ils seraient démentis s'ils s'écartaient de la vérité. Il faut ajouter à cela, que Crémone possède un grand nombre des peintures du Sojaro, depuis l'époque de sa première jeunesse, jusqu'à sa vieillesse la plus avancée, même jusqu'à sa décrépitude, lorsque, octogénaire, et devenu paralytique, il peignit avec sa main gauche. Ce fut alors néanmoins qu'il fit pour la cathédrale le tableau de l'Assomption, haut de cinquante palmes, et qui, n'ayant pas été terminé parce que la mort vint le surprendre au milieu de ce travail, n'en est pas moins une chose merveilleuse, dit Lamo avec raison;

D'ailleurs il a laissé à Crémone son héritage, et sa famille, dans laquelle je puis citer deux peintres; l'un, célèbre dans l'histoire, et l'autre qui a été négligé jusqu'ici. Il est vrai que Pavie pourrait le réclamer avec quelqu'apparence de raison, puisque le Spelta, qui a écrit la vie des évêques pavesans, et qui était presque contemporain de Bernardino, a fait naître ce peintre à Pavie. Et, ce qui est plus encore, lui-même croit que l'on peut accorder les deux propositions, en disant que le Gatti était originaire ou citoyen de Pavie, et en même-temps domicilié et citoyen de Crémone.

Gervasio Gatti.

Gervasio Gatti il Sojaro, qui devint célèbre à son tour, était neveu de Bernarduio, et fut guidé par lui dans sa grande jeunesse, vers ces mêmes sources auxquelles lui-même avait puisé; c'est-à-dire, qu'il lui fit copier et étudier les modèles de Corrège qui étaient à Parme. On voit qu'il en profita beaucoup, lorsque l'on observe le Saint-Sébastien placé, en 1578, à Sainte-Agathe de Crémone. Cette peinture semble dessinée d'après l'antique, et coloriée par l'un des premiers peintres de figures, et l'un des premiers paysagistes de la Lombardie. On voit dans la même ville le Martyre de Ste-Cécile, à San Pietro, avec une Gloire d'anges, dignes du Corrège. Ce tableau est touché, et fini, avec une délicatesse exquise, qui rappelle l'oncle de l'auteur, auquel on serait tenté de l'attribuer, si l'on n'y lisait le nom de Gervasio, et l'année 1601. Cependant, il n'eut pas toujours la même patience : on découvre, parfois, dans ses autres ouvrages, le peintre pratique; souvent il introduisit dans une même toile des visages semblables; enfin, il semble dans d'autres occasions qu'il n'ait point assez choisi ses têtes; défaut assez

commun chez les peintres de portraits, parmi lesquels il occupa un rang éminent. Je ne doute point qu'il n'eût vu les peintures des Carraches, du style desquels j'ai trouvé des traces dans quelques-uns de ses ouvrages, et spécialement dans l'église de Saint-Pierre et Saint-Marcellin. Ce fut peut-être un frère de ce Gervasio qui laissa dans l'église du Saint-Sépulcre, à Plaisance, un Crucifix entouré de différents saints, avec cette inscription : *Uriel de Gattis, dictus Sojarius*, 1601. On y remarque un bon empâtement de couleur, et une grâce peu commune ; mais la manière en est mesquine, et le clair-obscur faible. Cet Uriel, si je ne me trompe, est celui qui, d'après la relation du chevalier Ridolfi, avait été préféré par les Cremasques, à l'Urbini, dans un de ses ouvrages, comme je l'ai déja rapporté. Bernardini instruisit aussi le Spranger, peintre, qui fut très-aimé de l'empereur Rodolphe II ; puis les *Anguissole* dont nous parlerons ailleurs ; mais et le premier, et les dernières, ne furent ses disciples que pendant peu de temps. Ce qui le distingue surtout, est d'avoir été le plus grand maître de l'école de Crémone, laquelle, étant à la fois soutenue par sa présence, dirigée par ses préceptes, et stimulée par ses exemples, produisit tant d'ouvrages originaux, et pendant tant d'années. S'il m'est permis de dire avec sincérité ce que je pense, Crémone n'aurait point vu ses Campi, ni même son Boccaccino s'élever aussi haut, si le Sojaro n'eût point travaillé dans cette ville.

Uriele Gatti.

Spranger.

Ce qui nous reste à dire dans ce chapitre aura pour objet presque tous les Campi, famille qui a rempli de ses peintures, Crémone, Milan, et les autres villes qui en dépendent, soit en ornant les édifices publics,

École des Campi.

soit en travaillant pour des particuliers. Ces artistes furent au nombre de quatre; tous se distinguèrent par leur assiduité infatigable, et tous moururent dans un âge avancé. Quelques-uns les ont nommés les Vasari et les Zuccari de la Lombardie; rapprochement qui ne manque point de justesse, si l'on a égard à leurs compositions à grande machine, et au grand nombre de leurs autres ouvrages; mais qui porte à faux, si, comme on le dit, il s'étend jusqu'à l'ambition de faire beaucoup, plutôt que de faire bien. Giulio et Bernardino (qui furent les plus habiles de tous les Campi), s'ils furent trop précipités, et s'ils manquèrent de soin dans leur exécution, ce fut le moins souvent, et ce tort fût en partie celui de leurs auxiliaires. Du reste, leurs peintures se font généralement remarquer par un dessin correct et par de bonnes teintes. Celles-ci se conservent encore vives et brillantes, tandis que celles de Vasari et de Zuccari, décolorées, en grande partie, ont besoin d'être fortifiées, et pour ainsi dire, ravivées par quelque peintre moderne. Mais on doit parler séparément de ces deux artistes et des deux autres Campi.

Giulio Campi. Giulio est comme le Louis Carrache de son école; frère aîné d'Antonio et de Vincenzio, et parent, ou au moins instituteur de Bernardino, il forma le dessein de rassembler dans un style à lui, les perfections de la plupart des bons peintres. Son père, qui fut son maître pendant les premières années (1), ne se jugeant point assez habile lui-même pour le former comme peintre,

(1) L'on doit rectifier l'erreur de l'Orlandi qui fixe la mort de Galeazzo en 1536, et la naissance de Jules en 1540, tandis que l'on sait qu'il travaillait dès l'année 1522.

l'envoya à l'école de Jules Romain, qui, alors, était à Mantoue, et ainsi que l'atteste Vasari, répandait par toute la Lombardie le goût dont il avait été imbu par le plus grand des peintres. Comme lui, il formait ses élèves pour être architectes, peintres, sculpteurs, habiles à diriger et à exécuter même tous les détails d'un ouvrage vaste et compliqué. On voit que telle fut l'éducation du premier des Campi, et celle que ses frères reçurent de lui. L'église de Sainte-Marguerite fut entièrement ornée par lui seul. On voit à Saint-Sigismond, des chapelles qui furent son ouvrage et celui de ses imitateurs. Peintures en grand, petits sujets, comme stucs, clair-obscurs, grottesques, festons en fleurs, pilastres avec fonds d'or, où paraissent de petits anges pleins de grace, environnés des symboles propres au saint de cet autel; enfin, toutes les peintures et tous les ornements, sont l'ouvrage d'une seule tête, et quelquefois d'une seule main, ce qui contribue infiniment à l'unité, et par conséquent à la beauté; car, ce qui n'est point *un*, ne saurait être beau. C'est au grand préjudice de l'art, en général, que ces talents divers ont été séparés, et que l'on est parvenu au point d'avoir besoin d'un artiste pour chacun d'eux. De là vient que, dans plus d'une église, ou dans plus d'une galerie, on voit aujourd'hui des perspectives, des sujets d'histoire, des ornements divers, où, non-seulement une partie ne réclame point l'autre, mais souvent même l'exclut; et où leur assemblage produit une véritable discordance. Revenons à Giulio Campi.

Il fixa donc, sous les directions de Jules-Romain, les bases de son goût, et il emprunta de lui le haut style du dessin, l'intelligence du nu, la richesse et la

variété des idées, la magnificence de l'architecture, enfin, son habileté universelle pour traiter quelque sujet que ce fût. Cette supériorité de talent s'accrut encore en lui, lorsqu'il eut été à Rome, où il étudia d'après Raphaël et d'après l'antique; et il dessina avec un soin admirable la Colonne Trajane, regardée toujours comme une école d'anciens, encore ouverte aux modernes. Je ne sais si ce fut à Mantoue qu'il observa Titien, ou si ce fut ailleurs; mais je sais qu'il l'imita avec autant de bonheur qu'aucun autre étranger. Il trouva aussi, dans sa patrie même, deux autres modèles, d'après lesquels il étudia : ce furent le Pordenone et le Sojaro. Vasari rapporte que Giulio Campi avait adopté le style du second de ces deux peintres, avant qu'il eût connu Jules Romain, et qu'il se fût appliqué à l'imiter. A ces études préliminaires, et indispensables pour être en état de copier les tableaux de Raphaël et du Corrège, succéda, chez le Campi, cette manière qui se rattache à celle de plusieurs grands artistes. Lorsqu'il fut appelé à travailler en concurrence avec un habile professeur dans l'église de Sainte-Marguerite, nommée un peu plus haut, on y remarqua un assez grand nombre de têtes imitées, tantôt de l'un, tantôt de l'autre de ces grands modèles. Souvent même en voyant les ouvrages de ce peintre, il arrive ce que l'Algarotti a observé à l'égard des Carraches, que dans l'une de leurs peintures domine un certain goût, tandis qu'un autre goût distingue une autre de leurs productions. Dans le St-Jérôme de la cathédrale de Mantoue, par exemple, et dans la Pentecôte du St-Sigismond de Crémone, on trouve toute l'énergie de Giulio. Mais le Campi suivit ses traces de plus près que partout ail-

leurs, au château de Soragno, sur la rivière de Parme. Il figura, dans une grande salle de cet édifice; les Travaux d'Hercule, que l'on peut regarder comme une école de nu. Le tableau le plus considérable de l'église de St-Sigismond, où l'on voit le duc et la duchesse de Milan présentés à la Vierge assise, par leurs saints patrons, et celui des SS. Pierre et Marcellin, dans le temple qui leur est dédié, sont des compositions dans lesquelles le Campi est tellement semblable à Titien, qu'il a été souvent confondu avec ce grand peintre. Il est aussi arrivé qu'un tableau de la cathédrale, sur un des sujets de la Passion (et c'est le Christ au tribunal de Pilate), a été attribué au Pordenone, quoiqu'il fût certainement de Jules Campi. Enfin, dans une Sainte-Famille, peinte à St-Paul de Milan, et surtout dans la figure de l'Enfant-Jésus, caressant un saint prélat qui le contemple, on retrouve toute cette grace naturelle et en même temps tout cet art qui peut faire distinguer un imitateur du Corrège. Cette peinture est charmante, et a été gravée en grande feuille par Giorgio Ghigi de Mantoue, célèbre par les productions de son burin. Mais Jules Campi ne se voua pas si exclusivement à l'étude des grands peintres qu'il négligeât de consulter la nature. Il sut l'observer et même la choisir, et c'est ce que firent, à son exemple, tous les autres Campi, dirigés par lui. On remarque en eux un choix de têtes, surtout celles des femmes, qui sont prises dans la nature, et qui même portent l'empreinte nationale; car elles ont des caractères et des mouvements que l'on ne rencontre point facilement chez les autres peintres: souvent aussi leurs tempes et leurs cheveux sont serrés avec un ruban, ainsi qu'on le faisait alors dans la ville,

et qu'on le fait encore aujourd'hui dans la campagne. Le coloris de ses têtes rappelle celui de Paul Véronèse. Enfin, les Campi offrent, dans l'ensemble de leur peinture, cette distribution de couleurs qui était le plus en vogue en Italie avant les Carraches; mais dans la manière de les poser et de les animer, ils ont un charme qui leur est propre, et que le Scaramuccia trouvait complètement original. Ainsi, en n'examinant que le coloris et les airs de têtes, il n'est point facile de distinguer les Campi l'un de l'autre; mais, à l'égard du dessin, il est plus aisé de les reconnaître. Jules surpasse les autres par l'élévation du style; et c'est celui qui s'étudia le plus à se montrer savant dans la connaissance anatomique du corps humain, et dans celle des effets de la lumière et des ombres. Quant à la correction, il surpassa ses deux frères, mais demeura en arrière de Bernardino.

Antonio Campi.

Antonio Campi, qui dans la suite fut fait chevalier, apprit de son frère la peinture et l'architecture, et s'exerça dans la dernière de ces professions beaucoup plus que Jules. Ce talent contribua à lui faciliter la distribution de ses grands tableaux, qu'il embellit quelquefois par des perspectives très-remarquables; et il déploya une grande connaissance des effets de l'optique de bas en haut. La sacristie de St-Pierre, avec cette majestueuse colonnade au-dessus de laquelle on voit dans le lointain le Char d'Élie, est un beau monument de son savoir. Il fut habile, en outre, dans l'art de modeler, et de faire des gravures sur cuivre : enfin, il fut aussi l'historien de sa patrie, dont il publia, en 1585, la chronique, enrichie d'une multitude de ses planches. Il fut donc à peu près, dans la famille des Campi, ce que fut Au-

gustin dans celle des Carraches; artiste dans plusieurs genres et suffisamment versé dans les belles-lettres. Il fut même connu et estimé d'Augustin, qui grava en cuivre un de ses plus beaux morceaux, l'Apôtre des nations opérant la résurrection d'un mort : il est à Milan dans l'église de St-Paul, monument vaste où les Campi rivalisèrent entre eux, avec autant de succès qu'à St-Sigismond. Antonio y figura d'une manière brillante et dans le tableau que nous venons de citer et dans celui de la Nativité. Mais les fresques de la chapelle, qui lui sont aussi attribuées, sont beaucoup moins soignées. Il y a même de l'inégalité dans ses peintures de St-Sigismond, comme s'il avait voulu insinuer par là qu'il faisait moins qu'il n'était capable de faire. Son modèle favori, au jugement de Lomazzo, fut le Corrège, et il chercha principalement à se distinguer par la grace. Souvent il atteignit le but dans les teintes; mais il fut moins heureux à l'égard du dessin, où, pour vouloir être svelte, il fut quelquefois maigre; et, dans d'autres occasions, pour faire briller sa connaissance du raccourci, il l'employa mal à propos. Dans les sujets qui exigent de la vigueur, il fut plus maniéré encore, et de temps en temps il est voisin de la pesanteur; ce qui peut venir des efforts qu'il fit pour imiter le grandiose du Corrège, plus difficile à saisir peut-être que sa grace. Cependant, la plupart de ces fautes, ainsi que les inexactitudes de dessin qui échappèrent quelquefois à Antonio, peuvent s'excuser, en les rejetant sur les aides auxquels il était obligé d'avoir recours dans des compositions si vastes. Mais on ne peut pas justifier aussi aisément la confusion que l'on remarque dans plusieurs de ses tableaux, ni l'intro-

duction de certaines caricatures dans des sujets sacrés. L'on peut considérer de semblables caprices comme des jeux d'esprit hors de saison. En un mot, le génie de cet artiste fut vaste, spirituel, résolu, mais il aurait eu besoin de frein ; et dans cette partie, aussi bien que dans tout ce qui tient à la science de la peinture en général, il ne saurait être comparé à Augustin Carrache.

Vincenzo Campi.

Vincenzo Campi mit à l'église de St-Paul de Milan, une inscription dans laquelle il appelle Jules et Antoine ses frères puînés : ou, pour dire une chose plus vraisemblable, quelque autre que lui, plaça cette épitaphe, qui contredit entièrement l'histoire. Antoine, son frère, nous dit expressement qu'il était le plus jeune de la famille, et d'autres le dépeignent comme le compagnon assidu des travaux de ses aînés, et plus digne de leur être comparé, que *Francesco Caracci* ne méritait de l'être avec ses frères Annibal et Augustin. Quoi qu'il en soit, on estime ses portraits et ses fruits, qu'il avait l'art de représenter au naturel dans de petits tableaux de cabinet, qui ne sont point rares à Crémone. Quant au coloris des figures, il égala peut-être Jules et Antoine, mais il dessinait d'une manière inférieure. Il paraît qu'il chercha davantage à ressembler au second qu'au premier, autant qu'on en peut juger par le très-petit nombre d'ouvrages que l'on connaît aujourd'hui sous son nom. Il fit peu de tableaux d'autel dans sa patrie. Parmi ces derniers sont quatre Descentes de croix : celle qui est dans la cathédrale a obtenu les éloges de *Baldinucci*, et il est vrai qu'il y a dans le Christ un raccourci qui fait une aussi grande illusion que le Christ mort du *Pordenone* ; les têtes et le coloris déposent aussi du mérite de l'auteur. Je

ne puis cependant approuver l'action de la Vierge-Marie, qui lui presse le visage avec ses deux mains, et il me paraît déplacé que les saints Antoine et Raimond, qui vécurent à tant de distance de l'époque du Christ, y soient introduits; l'un lui soutenant le bras, l'autre lui baisant la main. Il y a, en outre, plus d'une incorrection que *Baldinucci*, habitué à une école savante et sévère, n'aurait pas louée si facilement, s'il eût vu cette peinture. *Vincenzio* paraît avoir eu plus de talent pour les petites figures que pour les grandes; ce qui est arrivé à beaucoup d'autres. Il est fait mention dans sa vie de six petits tableaux qu'il peignit sur ardoise, et qui furent vendus pour trois cents ducatons. Zaïst, dont j'ai suivi l'autorité pour mon index, a donné les époques relatives à ces trois frères, de telle sorte qu'on peut les mettre en doute. L'inscription à St-Paul de Milan, rapportée dans le Guide (*), dit *Vincentius una cum Julio et Antonio fratribus pinxerunt*, an. MDLXXXVIII. Bianconi semble ne point y ajouter foi, et il n'est point invraisemblable qu'elle soit postérieure de quelques années à ce tableau, et écrite par une autre main. Ce Bernardino, qui fut probablement un parent des trois précédents, fut parmi eux ce qu'était Annibal parmi les Carraches. Enseigné d'abord par le premier des Campi, il entra dans les mêmes vues, c'est-à-dire, qu'il se proposa de se former un style composé de plusieurs. En peu de temps, il devint en état de se mesurer avec son maître; et, selon l'opinion du plus grand nombre, il le surpassa. Il s'était d'abord exercé à la profession d'orfèvre, conformément au choix de

(*) Page 152.

son père; mais ayant vu ensuite deux tapisseries de Raphaël, copiées par Jules Campi, il résolut de changer de profession, et s'étant fait élève de Campi à Crémone, puis d'*Ippolito Costa* à Mantoue, il commença, dès l'âge de 19 ans, à exercer la peinture, où il acquit bientôt le talent d'un maître consommé, malgré son jeune âge. Il avait connu, à Mantoue, Jules Romain et son école, et il est à croire qu'en la voyant travailler, ses idées et ses dispositions pour les grands ouvrages se prononcèrent; mais Raphaël était toujours présent à sa pensée. Les peintures, les dessins, les estampes de ce grand maître, semblaient faire ses délices, et il ne recherchait, je crois, dans Jules et dans tous les autres, que les traits où il croyait reconnaître Raphaël. Il étudia aussi dans la même ville, d'après les Césars du Titien, qui étaient au nombre d'onze; et, après les avoir copiés, il y en ajouta un douzième d'un style si parfaitement conforme à celui du peintre vénitien, qu'il ne paraissait point imité, mais absolument original. Il fut ensuite conduit à Parme, aux frais de l'un de ses protecteurs, puis à Modène et à Reggio, pour observer le style de Corrège. Ses peintures de St-Sigismond prouvent combien il profita de ses études. Ce fut de ces éléments, pour ainsi dire, et de quelques autres qu'il avait recueillis dans sa patrie, que se forma sa manière, l'une des plus neuves que l'on ait vues parmi les imitateurs. Son imitation n'est jamais ouverte comme dans la plupart des autres; mais elle est comparable à celle que fit *Sannazzaro* des meilleurs poètes latins. Elle s'y montre dans chaque vers, mais chaque vers lui appartient. Au milieu de cette variété de modèles, le plus goûté et le plus observé de

Bernardino, est *Raphaël;* comme Virgile est le modèle favori de *Sincere* (a). Heureux s'il eût vu Rome et les originaux que le peintre d'Urbin y a laissés. Il y suppléa comme il le put, et se fit un principe du naturel et de la simplicité; ce qui le fait aisément distinguer des autres artistes de son école. Lorsqu'on le voit auprès des autres *Campi*, il paraît le plus timide, mais le plus correct: il n'est point aussi grand que *Jules*, mais il a plus de beau idéal, et parle davantage au cœur. Il ressemble à Antoine plus qu'à Jules, par la longueur de ses proportions, mais non pas dans le reste. On dirait même quelquefois qu'il est sur le point de tomber dans la sécheresse, pour éviter de tomber dans la manière, et c'est ce que l'on peut remarquer dans son Assomption de la cathédrale.

L'église de St-Sigismond donne une grande idée de cet artiste dans tous les genres. On ne peut rien voir de plus simple, ni de plus conforme au goût du bon siècle que cette Ste-Cécile occupée à jouer de l'orgue, et auprès de laquelle est Ste-Catherine debout; puis au-dessus, un chœur d'anges, qui, avec leurs voix et leurs instruments, semblent former, en même temps que ces vierges innocentes, un concert céleste. Cette peinture et la frise qui l'environne, et qui représente des groupes d'enfants, donnèrent carrière à l'auteur pour déployer toute sa grace; mais il montra aussi combien il avait de vigueur, dans les Prophètes qu'il a peints d'un style si élevé, quoiqu'il ait paru plus attentif à leur imprimer un caractère d'autorité dans leurs traits et dans leurs mouvements, que soigneux

(a) Nom pastoral qu'avait adopté Sannazzaro. (N. du T.)

de leur donner des formes musculeuses et robustes. Il se distingua surtout dans la grande coupole, à laquelle il en est peu qui puissent être comparées en Italie, et beaucoup moins, que l'on puisse mettre au-dessus pour la richesse, la variété, la distribution, la majesté et la gradation des figures, pour l'harmonie et le grand effet de l'ensemble. Dans cet empirée, au milieu de ce concours immense de bienheureux de l'ancien et du nouveau testament, il n'y a point une figure que l'on ne reconnaisse à ses attributs, et que l'on ne goûte parfaitement de son point de vue, où toutes paraissent d'une proportion naturelle, quoiqu'elles aient jusqu'a sept brasses de hauteur. Cet ouvrage est du petit nombre des monuments, qui prouvent qu'un grand génie est capable de faire en même temps vite et bien. Il fut exécuté par Bernardino dans l'espace de sept mois; et pour rassurer les marguilliers, qui semblaient plus frappés de la brièveté du temps que du mérite du travail, il se fit certifier par écrit, de la main du *Sojaro* et de *Giulio Campi*, qu'il avait fait un bon ouvrage. *Bernardino* était plus jeune qu'eux et que le *Boccaccino*; et les habitants se plaisaient à le faire concourir, tantôt avec l'un, tantôt avec l'autre, dans les travaux publics, pour qu'une louable émulation les animât les uns et les autres, et les empêchât de sommeiller. Cependant, la Nativité de J.-C. qui est à St-Dominique, est, dit-on, l'ouvrage le plus parfait de Bernardiuo, et pour ainsi dire une poétique, dans laquelle il a voulu décrire tous les genres de perfection en peinture, en établir les règles, et en présenter des exemples. Tel est le jugement de Lamo, qui a écrit sa vie d'une manière un peu diffuse. Aussi, ses notices sont-elles les

plus abondantes que l'on ait à l'égard de ce Campi. Cet écrivain a compilé un catalogue exact des ouvrages de Bernardino, faits dans sa patrie, et à Milan, où il passa une bonne partie de ses jours : puis de ceux qu'il produisit en pays étrangers. On y lit la description d'une multitude de portraits, exécutés pour des princes et pour des particuliers; art qu'il posséda mieux que tous ses contemporains, et qui contribua beaucoup à sa réputation et à sa fortune. On ne sait pas précisément l'année de sa mort, qui dut avoir lieu vers 1590; époque à laquelle la peinture commençait à prendre un nouvel aspect à Crémone.

TROISIÈME ÉPOQUE.

Le Trotti et d'autres soutiennent l'école des Campi qui commençait à décliner.

D'après le tableau que j'ai esquissé, il est facile de voir que l'école des Campi fut comme une ébauche de celle des Carraches, et qu'ayant été élevées l'une et l'autre sur un même plan, la première eut moins de succès que la seconde. Les Carraches étaient tous les trois d'excellents dessinateurs, et voulaient toujours se montrer tels. Ils étaient, d'ailleurs, unis de cœur, et habitaient le même lieu, ce qui faisait qu'il pouvaient s'aider l'un l'autre; enfin, ils ne cessaient de maintenir la vie et le mouvement dans une académie, dont l'objet était moins d'étudier les manières diverses des artistes, que de considérer sous des rapports philosophiques les effets de la nature, afin que leurs ouvrages

fussent en quelque sorte des créations, et non pas des imitations. Les Campi, au contraire, ne visèrent pas constamment à la perfection, ne vécurent point ensemble, ne se réunirent jamais pour former un corps d'académie aussi méthodique et aussi régulière. Chacun d'eux habitait et tenait école de son côté, en enseignant moins à peindre, ce me semble, qu'à imiter leurs tableaux. Il résulta donc de là que, tandis que Dominiquin, Guido, le Guerchin, et les autres peintres de l'école des Carraches parurent en créant des styles nouveaux et divers, les écoliers des Campi ne se distinguèrent qu'en suivant du plus près qu'ils le purent, les peintres dont ils avaient embrassé les doctrines, soit en partie, soit dans le sens le plus absolu; et, comme l'homme est partout le même, il arrive ici, comme dans les autres écoles de l'Italie, que les successeurs ayant acquis une assez grande facilité en copiant leurs prédécesseurs, travaillèrent bientôt avec négligence; et tandis que les premiers imitaient tout d'après la nature, préparaient des cartons, modelaient en cire, disposaient avec art l'arrangement des plis, et tous les autres détails; les autres traçaient à peine quelque esquisse pour leur travail, ou quelque tête étudiée d'après nature, et ils faisaient tout le reste de pure pratique, et de la manière qui exigeait le moins d'application. C'est ainsi que cette grande école dégénéra peu à peu, et ce fut vers ce temps que les élèves des Procaccini suivaient à Milan la même méthode; ainsi la Lombardie, dans le 17e siècle, fut remplie de sectaires en peinture, auprès desquels les élèves mêmes des Zuccari semblaient être des maîtres. Quelques peintres, cependant, essayèrent de sortir de la foule des

imitateurs; et ce fut le Caravaggio, né dans le voisinage de Crémone, qui donna occasion à leurs tentatives, parce qu'il était considéré par les Crémonais comme compatriote, et que par cette raison, ils étaient plus disposés à le prendre pour guide. D'ailleurs, le siècle commençait de toutes parts à rejeter, comme trop languissant, le style des derniers maîtres, et l'on s'efforça bientôt de lui imprimer plus de vigueur. Cette entreprise réussit heureusement à quelques peintres; d'autres, au contraire, ainsi qu'il était arrivé à Venise, devinrent durs et ténébreux. J'ai mis peu d'empressement à m'informer des artistes de ce temps; je ne ferai une mention expresse que de ceux qui s'élevèrent au-dessus de la foule.

Chacun des Campi eut donc ses élèves, quoique l'histoire ne les distingue pas toujours; car quelques-uns sont appelés en général, élèves des Campi, comme les *Mainardi*, *Andrea*, et *Marcantonio* le sont par l'Orlandi. Les deux élèves de Jules, qui méritèrent le plus d'éloges, c'est-à-dire, le Gambara de Brescia, et le Viani de Crémone, ayant brillé dans d'autres écoles, ont reçu notre tribut d'éloges; le premier, parmi les Vénitiens, et le second, parmi les Mantouans. *Antonio Campi* a consacré, dans sa Chronique, la mémoire de trois de ses disciples; *Hippolyte Storto*, *Jean-Baptiste Belliboni*, *Giovanni Paolo Fondulo*, qui passa en Sicile. Tous les trois également obscurs dans la Lombardie, et oubliés dans les dictionnaires. Il instruisit aussi, dans ses dernières années, un *Galeazzo Ghidone*, qui, mal secondé par sa santé, ne put peindre que fort peu, et au milieu d'interruptions continuelles; il sut néanmoins travailler avec art, et l'on en

Les Mainardi. Élèves de Giulio.

Élèves d'Antonio.

Storto, Belliboni et Fondulo.

Galeazzo Ghidone.

voit la preuve dans une Prédication de St-Jean-Baptiste à St-Mathias de Crémone, laquelle plut infiniment aux connaisseurs. *Antonio Beduschi* figura, dès l'âge de vingt-six ans, une Piété au St-Sépulcre de Faenza, et peignit dans le même endroit, avec plus de succès, le Martyre de St-Étienne. Il est ordinairement rangé dans l'école des Campi, et tient beaucoup du faire d'Antoine; je le mets du moins au nombre de ses imitateurs, s'il ne fut point de celui de ses élèves. Il fut ignoré de Zaïst, et c'est au magistrat *Carasi* que nous devons de le connaître.

Antonio Beduschi.

Écoliers de Vincenzio. Luca Cattapane.

Vincenzio enseigna *Luca Cattapane*, qui s'exerça toujours à copier les peintures de la famille des Campi. Il y réussit assez bien, grace à la franchise remarquable de son pinceau. Ses touches semblent originales : elles imposèrent, et même, imposent encore aux plus habiles. Il contrefit aussi la manière de Gambara dans une Piété de ce dernier, qui est à St-Pierre de Crémone, et à laquelle, pour mieux remplir le tableau, il ajouta trois figures qui s'accordent assez bien avec les premières. Du reste, soit pour vouloir se créer un nouveau style, soit pour se conformer au Caravaggio, il peignit d'une manière plus sombre que les Campi, et avec moins de choix. Il reste de sa main beaucoup de tableaux; il figura entre autres, à San Donato de Crémone, la Décollation de St-Jean-Baptiste, l'un de ses meilleurs ouvrages, et dont l'effet plaît davantage que le dessin ou l'expression. On conserve encore plusieurs de ses peintures à fresques, mais il y réussit moins bien qu'aux tableaux à l'huile.

Élèves de Bernardino.

Bernardino fut le maître le plus applaudi et le plus suivi. Ses successeurs se sont maintenus plus long-temps que les autres, et sont parvenus jusqu'aux premières

années de ce siècle. Je nommerai d'abord quelques-uns de ses élèves les plus choisis, qui ne propagèrent point leur art, et l'exercèrent seulement dans une étendue bornée; et je me réserve de parler en dernier lieu du Malosso et de son école, qui, vers 1650, dominait à Crémone, et figurait parmi les plus célèbres de la Lombardie.

Coriolano Malgavazzo, qui, dans l'*Abécédaire pittoresque*, a été improprement nommé Girolamo Malaguazzo, coopéra aux travaux de son maître, et c'est peut-être par cette raison que l'on ignore à Crémone qu'il y ait une peinture conçue et exécutée par lui; car on a soupçonné qu'il avait tiré d'un dessin de Bernardino le beau tableau d'autel de Saint-Silvestre, où il représenta la Vierge entre les saints martyrs Ignace et François. Il n'est rien resté de *Cristoforo Magnani*, de Pizzighettone, qui ne soit sujet à contestation. Ce jeune homme, selon Antonio Campi, donnait les plus belles espérances, et il déplore la trop courte durée de sa vie. Lamo exprime aussi le regret de cette perte, et plaçant Trotti auprès de lui, il les désigne comme les plus grands génies de cette école; son principal talent était celui des portraits, mais il eut aussi du mérite dans ses compositions. J'ai vu de sa main, à l'église de Saint-François de Plaisance, un tableau où il a mis en scène Saint-Jérôme et Saint-Jean; cet ouvrage, qui est une production de sa jeunesse, est toutefois bien conçu et bien composé.

Coriolano Malgavazzo.

Cristoforo Magnani.

Andrea Mainardi, que l'on appelait le *Chiaveghino*, peignit beaucoup dans la ville, et davantage dans ses environs, tantôt seul, tantôt en commun avec Marcantonio son neveu. Baldinucci en parle comme d'un

Le Chiaveghino.

peintre faible, et il paraît tel dans les ouvrages qu'il fit avec trop de précipitation et à bas prix; cependant, quelques tableaux d'autels qu'il avait travaillés avec plus de soin, font son apologie. Il s'y montra fidèle aux principes de Bernardino, tantôt en se conformant à son style le plus recherché, comme dans les Noces de Sainte-Anne aux Eremitani, tantôt en imitant sa manière la plus grandiose, comme dans le grand tableau du Sang Divin. Il exprima cette idée prophétique: *Torcular calcavi solus*, et il représenta le Rédempteur debout sur un pressoir, qui, foulé par la justice divine, fait jaillir de ce corps sacré, par les plaies ouvertes, des ruisseaux de sang: et ce sang recueilli dans des calices par Saint-Augustin; et par les trois autres saints docteurs de l'église, se répand pour l'avantage d'une foule de fidèles rassemblés dans ce lieu; sujet que j'ai vu représenté dans une église de Recanati, et dans d'autres encore; mais jamais aussi bien dans aucun que dans celui de Chiaveghino. Ce tableau ferait honneur aux écoles les plus célèbres. Les formes en sont belles, les costumes riches, le coloris gai et riant. Le peintre aurait pu être plus heureux dans la disposition de ses lumières, qui sont faibles et trop répétées, et aussi dans l'agencement de ses figures; mais sa médiocrité, en ce genre, était commune à presque tous ceux de la même école.

Tous les disciples de Bernardino, que nous venons de nommer en leur donnant la portion d'éloges qui leur est dûe, et plusieurs autres encore, que je supprime ici, demeurèrent presque dans l'obscurité en comparaison de *Sophonisbe Anguissola*, née à Crémone d'une famille noble. Elle et sa sœur *Hélène*, qui depuis se fit religieuse, furent confiées par leur père

Sophonisbe Anguissola et ses sœurs.

à cet habile peintre, pour qu'il les instruisît dans sa maison; ce qu'il fit avec autant de zèle que de succès. Lorsqu'il eut passé à Milan, il fut remplacé dans cette tâche par le Sojaro. Sophonisbe devint si habile, surtout à faire les portraits, qu'elle est comptée parmi les meilleurs peintres de son temps. Elle présida d'abord elle-même à l'éducation pittoresque de quatre autres sœurs plus jeunes qu'elle : Lucie et Minerve, qui vécurent peu de temps; Europe et Anna Maria, qui, étant mariées, moururent, la première, à la fleur de son âge, et la seconde, on ne sait pas précisément dans quel temps. Vasari parle de Sophonisbe de la manière la plus honorable, ainsi que de ses sœurs qu'il avait connues fort jeunes à Crémone. Elle était déja, à cette époque, peintre de la cour d'Espagne, ayant été appelée à Madrid par Philippe II. Elle y fit, outre les portraits de la famille royale et du pape Pie IV, ceux de plusieurs princes et personnages de distinction, qui avaient ambitionné le même honneur; et il semble que l'on eût pu dire en parlant d'elle : *Illos nobilitans quos esset dignata posteris tradere* (*). Mariée depuis à un Moncade, avec lequel elle vécut plusieurs années à Palerme, où il mourut, elle épousa en secondes noces un Lomellino, et mourut à Gênes décrépite et aveugle. Cependant, elle ne cessa point, même pendant ses dernières années, de rendre des services à l'art par les conversations qu'elle se plaisait à avoir avec les peintres. Aussi, Van Dyck disait-il souvent qu'il en avait appris davantage de cette vieille femme aveugle, que de tous ceux qui y voyaient clair. Ses portraits sont fort estimés en Italie :

(*) Plin.

deux, surtout, qu'elle fit d'après elle-même, et que l'on voit, l'un à Florence dans la galerie du grand duc, l'autre à Gênes chez les nobles Lomellini.

Jean-Baptiste Trotti.

Mais il est temps de parler du plus célèbre élève de Bernardino, de celui que j'ai réservé pour le dernier; enfin, de *Jean-Baptiste Trotti*, qui, pendant que son maître vivait encore, publia sa vie, écrite par Lamo. Le Campi n'aima aucun de ses élèves à l'égal de celui-ci, auquel il donna en mariage une de ses nièces, et qu'il institua l'héritier de son atelier. Celui-ci ayant travaillé à Parme en concurrence avec Augustin Carrache, et ayant obtenu plus de succès à la cour que ce dernier, Augustin disait que c'était un mauvais os qu'on lui avait donné à ronger. De là lui vint le surnom de *Malosso*, qu'il adopta si volontiers, qu'il l'ajouta quelquefois à sa signature, et le transmit en héritage à son neveu. Cette circonstance prouve qu'il avait fait tourner à sa louange ce qui n'avait été qu'une censure dans la bouche d'Augustin, lequel, en se servant de cette expression, se plaignait qu'on lui eût préféré un peintre d'un mérite inférieur. Il est vrai que le Malosso n'était égal à son compétiteur, ni pour le dessin, ni pour la pureté de son goût; mais il avait des qualités pittoresques qui devaient lui faire un grand parti, à côté de quelque autre artiste que ce fût. Il ne conserva le goût de Bernardino que dans ses premiers ouvrages. Il étudia ensuite beaucoup d'après le Corrège, et chercha surtout à ressembler au Sojaro; dont il imita, dans la plupart de ses tableaux, le style riant, ouvert, brillant, varié dans les raccourcis, spirituel dans les mouvements. Il poussa même ce style trop loin, en abusant souvent de la couleur blanche et des autres couleurs

claires, sans les tempérer suffisamment par les ombres. Aussi ai-je entendu assimiler ses peintures aux peintures sur porcelaine, et accuser l'auteur de manquer de relief, ou comme le dit Baldinucci, de tomber un peu dans la dureté. Ses têtes ont un charme inexprimable; elles s'arrondissent avec grace et sourient avec agrément comme celles du Sojaro: mais il lui arrive fréquemment de répéter les mêmes dans un même tableau, au point que les lignes, les couleurs et les attitudes y sont presque uniformes : défaut dont on ne peut accuser que sa grande précipitation; car on n'a point à lui reprocher la stérilité des idées. Il varia, lorsqu'il le voulut, non-seulement les traits, comme dans le St-Jean décollé de St-Dominique de Crémone, mais encore ses compositions; car il représenta à Saint-François et à Saint-Augustin de Plaisance, et même je crois encore ailleurs, la Conception de la Vierge, d'une manière toujours nouvelle. Il est même difficile de trouver un de ses tableaux, dans tant de villes diverses, qui puisse être comparé à un autre à l'égard de l'invention. Il sut varier aussi à son gré l'imitation du style. Il peignit, par exemple, dans la cathédrale de Crémone, un Crucifix environné de plusieurs saints, conformément au goût vénitien le plus parfait. La Ste-Marie Égyptienne, repoussée du temple, que l'on voit à St-Pierre, dans la même ville, rappelle entièrement le style romain; et il a laissé à Sant' Abbondio une Piété, laquelle annonce qu'il n'avait pas négligé non plus l'imitation des Carraches.

Ses ouvrages à fresque les plus renommés, et pour lesquels il fut créé chevalier, furent ceux qu'il produisit à Parme, dans le lieu qu'on y appelle le Palais du

Jardin. Une autre de ses compositions les plus vastes est celle de la coupole de Sant'Abbondio, que nous avons rappelée un peu plus haut; mais il l'exécuta sur les dessins de Giulio Campi, et ce fut avec une habileté de pinceau et une force de coloris qui égale le mérite de l'invention, et peut-être le surpasse. Car, à dire vrai, Giulio n'eut point cet art de varier les groupes des anges, comme le firent ensuite les imitateurs des Carraches; mais lui et les siens les disposaient comme les chevaux des chars antiques, c'est-à-dire, trois ou quatre sur une même ligne, ou de quelque autre manière qui n'était point usitée dans les bonnes écoles. L'historien de Crémone s'est efforcé d'excuser, du mieux qu'il a pu, le chevalier Trotti du reproche de dureté dont il a été l'objet, en le rejetant sur ses aides ou sur ses élèves, dont les tableaux d'autels ont été attribués à tort au Malosso par Baldinucci. Cela peut être vrai à l'égard de quelques-uns; mais il y en a d'autres portant le nom de Trotti, surtout à Plaisance, et qui pèchent aussi par ce défaut. D'ailleurs, il est assez simple que l'on relève quelques défauts dans un peintre du second ordre; car ces défauts sont précisément la raison pour laquelle on ne le place pas parmi les premiers.

Trotti forma un assez grand nombre d'élèves, qui fleurirent en 1600, et demeurèrent très-attachés à son style, quoiqu'avec le temps, la manière de préparer les toiles fût devenue vicieuse dans toute l'Italie, et que la méthode de peindre de touche y eût pris de la vogue; ce qui nuisit à cet éclat, lequel constitue en partie son caractère. Baldinucci et Orlandi assurent, en parlant d'Ermenegildo Lodi, que l'on ne pouvait distinguer les peintures de l'élève de celles du maître; ce qui dut

Ermenegildo Lodi.

avoir lieu ; en effet, quand il peignait sous les yeux de Trotti, qu'il aida dans beaucoup de ses travaux ; honneur que *Manfredo Lodi*, son frère, partagea souvent avec lui. Mais on ne peut en dire autant du petit nombre de peintures qu'il a laissées exécutées par lui seul ; surtout à St-Pierre : elles n'auraient certainement point excité comme celles de son maître, la jalousie d'Augustin Carrache, ni attiré à l'auteur le nom de Malosso. On pourrait aussi confondre quelquefois les ouvrages de *Giulio Calvi*, surnommé le *Coronaro*, avec les ouvrages médiocres de Trotti, dit Zaïst, s'ils n'étaient point signés de son nom. L'on peut faire la même remarque à l'égard de deux autres bons élèves et imitateurs de cette école, *Stefano Lambri* et *Cristoforo Augusta*, jeune artiste d'une grande espérance, mais qui vécut peu de temps. On peut reconnaître ces derniers, ainsi que le Coronaro, et les comparer entre eux, dans l'église et le couvent des PP. Prédicateurs, qui ont quelques ouvrages de chacun d'eux.

Manfredo Lodi.

Giulio Calvi.

Lambri et Augusta.

Il ne reste de certain, à Crémone, d'*Euclide Trotti*, neveu du précédent, que deux tableaux représentant des Actions de Saint-Jacques apôtre, ébauchés par Calvi, et terminés par Euclide, à Saint-Sigismond ; ils offrent une imitation très-heureuse du style de Jean-Baptiste, son oncle. On lui attribue en entier le tableau d'autel de Saint-Antoine, à Milan ; ouvrage d'un genre de beauté plus grave que ne sont ordinairement ceux de Malosso l'ancien. Aucune autre peinture ne passe pour être de sa main, et il ne put en exécuter beaucoup, parce que, dans un âge encore tendre, s'étant rendu coupable de trahison envers son prince, il fut mis en prison, où il mourut, dit-on, du poison

Euclide Trotti.

que lui préparèrent ses parents pour le soustraire à l'infamie du supplice des criminels. Enfin, l'on ne doit pas oublier Panfilo Nuvolone; il fut aimé de Malosso qu'il imita dans les commencements, mais il adopta depuis un style plus ferme et moins gracieux. Le Saint Ubaldo bénissant un malade, à Sant' Agostino de Plaisance, est son ouvrage, quoiqu'il ait été passé sous silence dans l'histoire de sa vie. L'on fera encore mention de ce peintre, dans l'école milanaise où il fleurit ainsi que ses deux fils, Giuseppe et Carlo; ce dernier fut surnommé le Guido de la Lombardie.

QUATRIÈME ÉPOQUE.

Des styles étrangers qui s'introduisirent à Crémone.

L'école de Crémone déclinait à mesure que l'on voyait s'éteindre les successeurs de Malosso; et l'on commençait a y sentir, ainsi que dans les écoles que nous avons déja parcourues, le besoin d'avoir recours à des étrangers, afin qu'ils en renouvellassent l'esprit languisssant, et en quelque sorte vieilli. Le premier qui tenta ce moyen d'amélioration, fut un *Carlo Picenardi*, d'une famille patricienne, et qui était compté au nombre des disciples favoris de Ludovico Carracci. Il eut du succès dans les peintures facétieuses, et essaya d'exposer aussi en public, quelque tableau d'église. Il fut imité dans ce second genre, par un autre Carlo Picenardi, surnommé le *Junior*, lequel avait formé son style à Venise et à Rome. D'autres peintres de la ville se dispersèrent aussi dans d'autres écoles; ainsi,

Deux Charles Picenardi.

Carlo Picenardi.

avant la moitié du dix-septième siècle, on y vit paraître des manières nouvelles, auxquelles les manières nationales cédèrent la place. Zaïst range dans l'école du Malosso, *Pier Martire Neri*, ou *Negri*, bon peintre de portraits, et bon compositeur. L'historien remarque toutefois, qu'il prit ailleurs un style plus hardi, une touche plus ferme; et il en apporte en preuve le grand tableau de l'Aveugle né, auquel J.-C. rend la vue; ouvrage que l'on voit à l'hôpital de Crémone. Le même peintre a figuré aussi un St-Joseph, à la Chartreuse de Pavie : cette dernière production, si je ne me trompe, est d'un goût préférable à celui de la précédente. L'auteur doit en avoir laissé quelqu'autre à Rome, où il est inscrit parmi les académiciens de Saint-Luc.

Pier Martire Negri.

Andrea Mainardi, contemporain de Malosso, tenait une école en même temps que lui, et deux de ses élèves se distinguèrent d'une manière plus éclatante. Ce furent *Jean-Baptiste Tortiroli*, et *Carlo Natali*. L'un et l'autre sortirent de leur patrie. Jean-Baptiste alla d'abord à Rome, puis à Venise, et se forma une manière qui tenait davantage de celle du jeune Palma, que de tout autre peintre; mais on y découvre aussi une imitation très-prononcée de Raphaël. On la reconnaît facilement dans son tableau du Massacre des Innocents, qu'il peignit pour l'église de St-Dominique : cet ouvrage est composé avec sagacité, colorié avec goût, et on le regarde, avec plusieurs autres du même auteur, comme autant d'essais de son talent; car il mourut à l'âge de trente ans, laissant dans un *Giovanni Battista Lazzaroni*, un élève qui vécut à Milan, et à Plaisance, excella dans les portraits, et fut très-fréqnemment employé par les princes de Parme, et

Giovanni Battista Tortiroli.

Giovanni Battista Lazzaroni.



Carlo Natali. par des personnages d'un haut rang. Carlo Natali surnommé le Guardolino, travailla aussi sous les yeux de Mainardi, puis de Guido Reni; et ne se contentant point encore de ces sécours, il s'arrêta long-temps à Rome et à Gênes, en y étudiant les meilleurs ouvrages, et en s'exerçant aussi à peindre. Ce fut à Gênes que, faisant un lambris dans le palais Doria, il enseigna les éléments de la peinture à Giulio Cesare Procaccini, qui, jusqu'alors, avait été sculpteur, et il forma en lui l'un des meilleurs imitateurs d'Antonio Allegri. Toutefois, comme il avait plus de penchant pour l'architecture que pour la sculpture, il ne coloria que peu de tableaux, mais ils sont estimés dans sa patrie, surtout une Figure de Santa Francesca Romana, à Saint-Sigismond, laquelle, si elle n'est point parfaite, est infiniment au-dessus de la médiocrité.

Giovanni Battista Natali. Il eut un fils nommé Jean-Baptiste, dont il fut le maître pour ces deux arts; mais il voulut qu'il allât aussi les étudier à Rome, d'une manière plus approfondie, sous la direction de Pierre de Cortona, et Jean-Baptiste lui obéit. Il laissa même dans cette capitale plusieurs tableaux d'autels. Il fit ensuite des ouvrages plus considérables à Crémone, où il tint école, et introduisit le style de son maître, mais ce fut avec peu de succès. On a de sa main, aux PP. Prédicateurs, un grand tableau dont le fond offre une architecture assez bien entendue, et où le saint Patriarche brûle quelques livres hérétiques; cet ouvrage n'est point indigne d'un élève de Pietro. Lorsque je fis le catalogue de la galerie royale de Florence, je retrouvai dans les archives quelques lettres de Jean-Baptiste, au cardinal Léopold de Médicis; une entre autres qu'il lui

écrivit de Rome, en 1674, et dans laquelle il dit, qu'il s'occupait à rassembler des notices sur les peintres de son pays. Cette lettre nous conduit à découvrir la source de laquelle ont été tirées les *Vies* des peintres de Crémone, dans l'ouvrage de Baldinucci, auquel le cardinal, protecteur de ce travail, procura de même des renseignements recueillis de tous côtés. Si Zaïst eût été informé de cette circonstance, c'est à Natali qu'il aurait adressé ses éloges et ses plaintes. Ce dernier eut, pour élèves, *Carlo Tassone* qui se forma peintre de portraits, sur les ouvrages de Lovino, et il fut bien accueilli à Turin et dans d'autres cours; *Francescantonio Caneti*, depuis capucin, miniaturiste recommandable de ce temps, et dont on voit un beau tableau à Come, dans l'église de son ordre; puis *Francesco Boccaccini*, le dernier des peintres de cette famille, mort vers la soixantième année de ce siècle. Il avait d'abord suivi à Rome, l'école de Brandi, ensuite celle de Maratta; et il se fit une manière qui eut du succès dans les galeries, pour lesquelles il peignit davantage que pour les églises. Il rappela parfois l'Albane, et traita volontiers les sujets de la mythologie. Il y a aussi à Crémone quelques-uns de ses tableaux d'autels, que l'on peut appeler bons, par rapport au siècle dans lequel il a vécu.

Carlo Tassone.

Francesco Boccaccino.

Tandis que les Crémonais sortaient de leur pays, comme nous l'avons vu, pour chercher la trace des styles nouveaux, un étranger resta parmi eux, qui non-seulement apprit son art à Crémone, mais l'y enseigna. Son nom était *Luigi Miradoro*, mais on l'appelait communément le Genovesino, parce qu'il était né à Gênes, où, ayant reçu, à ce qu'il semble, les premiers

Luigi Miradoro.

éléments du dessin, il passa, encore enfant, à Crémone, au commencement du dix-septième siècle. Là, il étudia principalement sur les ouvrages de Panfilo Nuvolone, et se forma ensuite une manière qui tient de celle des Carraches, mais qui n'est ni aussi choisie ni aussi étudiée. Elle est franche, grandiose, vraie dans le coloris, harmonieuse et d'un bel effet. Ce peintre, inconnu dans plusieurs villes étrangères et même dans sa patrie, négligé par l'Orlandi, et par son continuateur, a laissé d'honorables souvenirs dans la Lombardie, et spécialement à Crémone, où l'on trouve de ses tableaux dans plusieurs églises : celui de Saint-Jean Damasceno, à St-Clément, est un des plus vantés. Les marchands de Plaisance ont de sa main, dans leur compagnie, une Piété fort estimée; cet artiste réussit à traiter tous les sujets, mais surtout les plus tragiques. On voit à Milan dans la maison Borri, une de ses toiles qui représente divers Supplices que l'on fait subir aux auteurs d'une conspiration; cette peinture est admirable dans son genre. On en voit d'autres, mais beaucoup moins fréquemment, dans les galeries des autres villes que nous avons nommées. J'ai lu au bas d'un tableau, dans une de celles de Plaisance, l'année 1639.

Agostino Bonisoli.

Agostino Bonisoli fut disciple d'abord du Tortiroli, puis, pendant un an, de Miradoro; mais il fut moins redevable à ses maîtres qu'à son génie, et aux exemples des grands artistes, surtout à ceux de Paul Véronèse. Il emprunta la grace et l'éclat de celui-ci, et le dessin des autres; il peignit peu pour les églises, et Crémone n'en possède guère que le Colloque de Saint-Antoine avec le Tyran *Ezzelino*, à l'église des Conventuels. On voit des portraits de sa main dans les

collections particulières, et de ses tableaux de cabinets, dont les sujets, pour la plupart, sont tirés des codes sacrés. On en a fait passer une assez grande quantité en Allemagne, et dans d'autres pays étangers : car, ayant travaillé beaucoup pour *D. Giovanni Francesco Gonzaga*, prince de Bozolo, auprès duquel il demeura pendant vingt-huit ans; ses peintures étaient souvent envoyées en présent, ou demandées par des ultramontains. Pendant que ce peintre était dans sa ville natale, il y tint une académie de nu, et enseigna ses concitoyens.

Deux autres peintres vécurent après lui à Crémone; et l'historiographe observe à ce propos, qu'ils devaient avoir puisé à la même source, à cause de la ressemblance qu'ils ont dans leurs peintures (du moins celles d'une certaine époque), quoiqu'elles soient inégales pour le coloris. L'un fut Angelo Massarotti, né à Crémone; l'autre, Robert la Longe, né à Bruxelles, et l'un de ces peintres nombreux qui, ayant reçu en Italie le surnom de Fiammingo (Flamand), sont autant de causes d'équivoques dans l'histoire. Angelo fut, sans aucun doute, élève de Bonisoli, et quoiqu'il ait demeuré pendant plusieurs années auprès de Celsi, à Rome, où il peignit aussi à San Salvatore in Lauro, il ne rappelle pas beaucoup le goût romain, si l'on en ôte sa composition qui est plus régulière que celle des Crémonais. Du reste, il eut de la prédilection pour introduire dans ses peintures des portraits, plutôt que des formes idéales, et il n'était pas toujours en garde contre les défauts des peintres naturalistes; ce qui fait qu'il eut quelquefois de la pesanteur, surtout dans les draperies. Il offre ensuite une couleur plus huileuse

Angelo Massarotti.

que ne l'avaient les Romains de cette époque ; telle, cependant, que ses peintures ne manquent point de relief, et se conservent assez bien. Son chef-d'œuvre est peut-être ce grand tableau de l'église de Saint-Augustin, où le saint donne la règle aux divers ordres religieux qui sont rangés sous sa bannière, et dans cette immense quantité de figures, l'auteur a su varier habilement les idées, les attitudes, et le costume.

Robert La Longe.

Robert la Longe fréquenta probablement l'académie de Bonisoli, et se conforma parfois au style du Massarotti, ainsi que nous l'avons dit : mais, soit dans cette académie, soit à Plaisance, où il demeura long-temps et termina sa vie, il adopta tour à tour plusieurs styles, quoiqu'il fût toujours également remarquable par sa délicatesse, par son harmonie, par sa grâce et par le brillant de ses teintes. On eût dit qu'il n'était jamais sorti de la Frandre : tantôt il fut l'émulateur du Guide, comme dans les sujets de la vie de Ste-Thérèse, qu'il peignit à Crémone; tantôt il se rapprocha davantage du Guercino, comme dans quelques autres sujets de la vie de St-Antoine, à Plaisance. Enfin, il offre parfois un mélange de délicatesse et de force, comme dans la cathédrale de Plaisance, où l'on voit son St-Xavier, qui, assisté par des anges, passe de ce monde dans l'autre. Le mérite de ses figures est encore rehaussé par les paysages dont il les accompagna, quoique, dans les unes, il laisse à desirer une plus grande correction, et dans les autres, ainsi que dans tous ses ouvrages en général, une dégradation mieux ménagée.

Gian Angelo Borroni.

Gian Angiolo Borroni, fut l'élève des deux maîtres précédents. Il fut pris ensuite sous la protection de la maison des Crivelli, nobles Crémonais, qui le sou-

tinrent pendant plusieurs années à Bologne, au temps où l'on vit fleurir Creti, Monti et Giangioseffo del Sole, à la manière duquel il s'attacha plus qu'à toutes les autres. Ce peintre orna principalement les palais de ses mécènes, qui voulurent l'avoir auprès d'eux à Crémone et à Milan. Il passa dans cette dernière ville les plus belles années de sa vie, et il y mourut dans la décrépitude, en 1772. Il y laissa la plupart de ses ouvrages (parmi lesquels plusieurs sont très-considérables) dans divers palais et dans divers temples. Les autres villes du Milanais, mais surtout sa patrie, en eurent leur part. On y voit, à la cathédrale, un Saint-Benoît, qui prie pour la ville dont il est le patron; tableau dans lequel le chevalier Borroni déploya toute l'énergie de son talent. Il y réussit au point, que cet ouvrage pourrait soutenir la concurrence avec les meilleurs du même temps, si les draperies étaient agencées avec autant d'art que tout le reste: mais l'auteur n'a point été aussi heureux à cet égard. Peu de temps après lui, l'on vit fleurir le Bottari, duquel il a été fait mention dans l'école de Mantoue, par la raison qu'il vécut toujours loin de Crémone, quoiqu'il y eût vu le jour. Beaucoup de bons peintres vivent aujourd'hui dans cette dernière ville; mais, ne devant point sortir du cercle que je me suis tracé, je laisse à la postérité le soin de les apprécier.

Paysagistes et peintres d'ornements. Les Deux Bassi.

Cette école ne manqua point de professeurs dans la peinture de genre. L'un de ceux-ci, nommé *Francesco Bassi*, et qui avait fixé sa résidence à Venise, y était appelé le *Crémonais des paysages*: il les faisait d'un goût varié, gracieux et fini, d'une touche ferme, et embellis par des ciels, pleins de chaleur. Souvent il

ajoutait à ses paysages des hommes et des animaux qu'il imitait fort bien.

Beaucoup de galeries en Italie, et ailleurs, en sont ornées; et le comte Algarotti en eut aussi pour la sienne, comme l'annonce le catalogue qui en a été publié à Venise. Mais il faut prendre garde de ne point confondre ce peintre avec un autre *Francesco Bassi*, aussi de Crémone, et que l'on y appelle le *Junior*. Il fut élève du premier pour les paysages, et ne fut point inconnu dans les galeries, quoique inférieur au précédent. *Sigismondo Benini* occupe dans ce genre une place plus éminente. Élève du Massarotti, il inventa de beaux détails dans ses paysages; il y fit des plans bien dégradés, et y introduisit des accidents de lumière fort heureux. Il a un faire bien limé, net, colorié avec vigueur; mais, pour ne pas descendre du rang où le place son talent, il ne faut pas qu'il dépasse les bornes du paysage : lorsqu'il y ajouta des figures, il diminua la valeur de ses tableaux.

Sigismondo Benini.

Vers le même temps, on vit se distinguer dans le genre de la perspective et des ornements, une famille originaire de *Casalmaggiore* dans le Crémonais. *Giuseppe Natali*, le premier de tous, guidé par son penchant naturel pour cet art, s'était obstiné à l'exercer contre le gré de son père, jusqu'à ce qu'ayant persuadé celui-ci, il se rendit à Rome, et s'arrêta aussi quelque temps à Bologne pour s'y instruire. Il s'y trouva précisément pendant l'époque regardée par les peintres de perspective comme la plus florissante de leur art, qui, dans cette ville, avait été récemment mis en vogue par Dentone, par Colonna, par Mitelli, et qui invitait, pour ainsi dire, les jeunes peintres à parcourir

Giuseppe et les autres Natali.

une carrière nouvelle. Ceux-ci furent bientôt excités d'une manière plus vive par la célébrité des maîtres dont les leçons leur étaient offertes, et par l'espoir des récompenses auxquelles ils pouvaient prétendre; circonstances sur lesquelles je m'étendrai davantage dans l'histoire de l'école bolonaise. Giuseppe Natali se forma un style heureux pour les vues d'architecture et assez agréable pour les ornements. Il satisfait l'œil, en lui présentant les objets qui leur plaisent davantage; mais il lui donne aussi du repos en les distribuant à de justes distances. Il se conforma tout-à-fait à l'antique dans ses grotesques, en évitant l'inutile profusion des feuillages modernes, et en variant de temps en temps sa peinture par de petits paysages, dont il fit aussi de petits tableaux à l'huile qui furent très-recherchés. On loue particulièrement dans ce peintre la douceur et l'accord. Son talent ne fut point oisif; et les salles, les appartements, les chapelles, les églises, où il peignit, quelquefois avec une promptitude qui paraît incroyable, sont très-multipliées dans la Lombardie. Il se signala particulièrement à St-Sigismond, et dans le palais des marquis Vidoni.

Trois de ses frères, dont il avait été le maître, suivirent ses exemples. Francesco, le second, fut celui qui s'approcha le plus de lui en mérite, et qui le surpassa aussi en distinction; car il fut employé à de vastes travaux pour des églises de la Lombardie et de la Toscane, et pour les cours des ducs de Massa, de Modène et de Parme. Il finit ses jours dans cette dernière ville. Lorenzo, le troisième, servit d'auxiliaire à ses frères; et s'il fit quelque ouvrage à lui seul, il mérita d'en être plaint bien plus qu'applaudi. Pietro, le quatrième,

mort fort jeune, est resté ignoré. Deux fils, l'un de Giuseppe, l'autre de Francesco, apprirent ce même art de leurs pères. Et le premier, nommé Jean-Baptiste, devint peintre de la cour de l'électeur de Cologne. Le second, qui portait le même nom, remplit avec honneur le même emploi auprès de Charles, roi des Deux-Siciles, et de son auguste fils, au service duquel il mourut. Giuseppe donna aussi à sa patrie un élève qui se distingua plus tard par un mérite éminent; et ce fut Jean-Baptiste Zaïst, que nous avons déja nommé plusieurs fois. Ses mémoires ont été recueillis par M. Panni, son parent et son disciple. Nous devons aussi à ce dernier la publication de l'ouvrage de Zaïst, que nous avons pris pour guide dans cette partie de notre histoire; guide que ne doivent point choisir cependant ceux qui sont pressés d'arriver à leur but; car il chemine lentement, et il est fort sujet à répéter ce qu'il a déja dit.

CHAPITRE V.

ÉCOLE MILANAISE.

PREMIÈRE ÉPOQUE.

Les Anciens jusqu'à Léonard de Vinci.

Ancienneté de cette école.

Si, dans l'histoire de chaque école de peinture, nous avons eu soin de rappeler d'abord la mémoire des temps barbares, pour arriver ensuite aux temps les

plus éclairés, nous avons ici bien plus de raison encore, de demeurer fidèles à cette méthode. Milan, capitale de la Lombardie et siége des rois lombards, nous offre, dès les commencements, une période que sa dignité, que la grandeur de ses monuments ne nous permettent point d'ensevelir dans le silence. Lorsque le royaume d'Italie passa des Goths aux Lombards, les beaux-arts, qui sont aussi des courtisans de la fortune, transportèrent leur séjour de Ravenne à Milan, à Monza, à Pavie. Dans ces endroits divers, on retrouve encore quelques vestiges de ce dessin, que l'on continue à nommer *Longobardique*, à cause du temps et du lieu où il prit naissance. C'est ainsi que l'on nomme encore *Longobardiques*, dans la science diplomatique, certains caractères propres de ce temps, ou pour mieux dire de ces temps; car, les Lombards ayant été encore une fois chassés de l'Italie, le goût de ce dessin et de ces caractères y subsista long-temps, après eux, dans plusieurs parties de cette contrée. Le style duquel nous parlons, employé dans des ouvrages sur marbre et sur métaux, est rude et grossier au-delà de tous les exemples des siècles antérieurs, et on le voit appliqué plus souvent et avec plus de succès à retracer des monstres, des oiseaux et des quadrupèdes, que des figures humaines. A la cathédrale, à St-Michel, à San Giovanni de Pavie, on remarque sur les portes, des bordures d'animaux enchaînés entre eux, tantôt dans une position naturelle, tantôt avec la tête retournée en sens contraire. Dans l'intérieur des églises que nous venons d'indiquer, et dans d'autres encore, on rencontre des chapiteaux avec des figures semblables, auxquelles parfois sont ajoutés des sujets d'histoire d'hommes, je di-

rais presque d'une autre espèce, tant ils sont peu semblables à nous. La même dépravation de l'art se répandit dans les pays dominés par les ducs lombards. De ce nombre est le Frioul, qui conserve encore beaucoup de monuments de cette barbarie. On voit à Cividale un autel de marbre, commencé par le duc *Pemmone*, et achevé par *Ratchi*, son fils, qui vécurent dans le huitième siècle. Les bas-reliefs représentent *Jésus-Christ* assis parmi des anges, son Épiphanie et la Visitation de la Vierge (1). Il semble que l'art ne puisse être dégénéré au-delà de la grossièreté de ces figures; et cependant, lorsqu'on observe dans le même lieu, la frise de l'une des portes, ou les chapiteaux de St-Celse à Milan (2), ouvrages du dixième siècle, on reconnaît que l'art se dégrada encore davantage, lorsqu'à la rudesse on ajouta le ridicule, en faisant des figures naines, dont les mains énormes, ou les têtes monstrueuses, étaient accompagnées de jambes ou de pieds incapables de les soutenir. On voit beaucoup d'autres marbres dans ce goût, à Vérone et ailleurs. Il y a cependant quelques monuments qui ne permettent point de croire par système, qu'il ne resta alors aucune ombre de bon goût en Italie. Je pourrais en produire des exemples tirés de plusieurs arts divers, et surtout de l'orfèvrerie, qui, dans le dixième siècle, eut un *Vol-*

(1) Une inscription y est jointe, on peut la lire dans l'ouvrage de Bartoli, qui a pour titre : *Antichità d'Aquileja*, num. 116.

( ) V. le savant docteur Gaetano Bugni, dans les *Memorie storico-critiche intorno le reliquie ed il culto di San Celso martire*, page 1. Puis le P. Maria Allegranza, dans son écrit intitulé : *Spiegazione e riflessioni sopra alcuni sacri monumenti di Milano*, page 168.

vino, auteur du fameux devant d'autel en or, de Saint-Ambroise de Milan ; ouvrage qui peut aller de pair, à l'égard du style, avec les plus beaux diptyques d'ivoire, dont les musées sacrés soient ornés. . . .

Mais, en nous renfermant dans les limites de notre sujet, le Tiraboschi a trouvé dans le palais de Monza des peintures très-anciennes de ce temps; et l'on en indique aussi d'autres restes semblables ; à San Michele de Pavie, quoique placées trop haut pour qu'il soit possible d'en bien juger. D'autres plus considérables qui existent à Galliano, se trouvent décrites dans les *opuscules* du P. Allegranza (*). Je remarquerai, à ce sujet, que le traité de peinture que j'ai déja cité, s'est trouvé avoir pour titre, dans un manuscrit de Cantabrigia : *Theophilus monachus* (ailleurs, *qui est Rugierus*) *de omni scientiâ artis pingendi. Incipit Tractatus lombardicus qualiter temperantes colores.* C'est bien là une preuve certaine que si la peinture avait alors un asile en Italie, elle l'avait surtout dans la Lombardie; et l'on en trouve des preuves multipliées dans la basilique de St-Ambroise, dont il a déja été question. Au-dessus de la *Confession* (*a*), est une Tête en terre cuite, avec des figures en bas-relief dessinées et coloriées avec assez d'art, dans le genre des bonnes mosaïques de Ravenne et de Rome, et que l'on croit avoir été faites dans le dixième siècle ou environ. On y voit aussi les Sept Dormants près de la porte, lesquels, ayant été peints vers ce même temps et ensuite

(*) P. 193.

(*a*) Autrefois l'on donnait ce nom dans les églises à l'autel placé sur les tombeaux des martyrs. (N. du T.)

recouverts de chaux, ont enfin reparu au jour, et y sont soigneusement conservés par les savants religieux qui président aux soins de ce temple. Le portique offre aussi un Sauveur assis, avec un fidèle à genoux, l'un et l'autre dans le style grec; puis, un Crucifiement que l'on attribuerait plus volontiers au treizième siècle qu'au siècle suivant. Je m'abstiens de rappeler quelques images de Jésus crucifié et de la Vierge, qui sont éparses dans la ville et dans l'État de Milan. Il suffit d'indiquer, entre toutes les autres, la Vierge de San Satiro et celle de Gravedona, qui sont d'une grande ancienneté.

Matériaux pour l'histoire de cette école.

Depuis ces premiers temps, je ne crois point que l'art de la peinture ait été jamais oublié ou se soit jamais assoupi à Milan et dans le pays de sa dépendance. Heureux si nous avions des mémoires assez détaillés pour y trouver les matériaux d'une histoire complète! Mais on a peu écrit sur ses artistes, et c'est seulement par incident que l'on a parlé des plus anciens : c'est ce qu'a fait Vasari dans les vies de Bramante, de Vinci, de Carpi; puis le Lomazzo dans le *traité* et dans le *temple* ou le *théâtre* de la peinture (1). Plusieurs écrivains modernes, comme Torre, Latuada, Santagostini, ont aussi traité ce même sujet, mais légèrement et d'une manière peu propre à instruire. L'Orlandi a cependant recueilli leurs récits pour les insérer dans son dictionnaire. Les *Notizie delle pit-*

(1) Il en emprunta l'idée d'après le *Teatro di Giulio Camillo*, auquel il compare son ouvrage dans le 9e chapitre. Ainsi, je crois que l'on peut, sans impropriété, l'appeler aussi de ce nom, ainsi que d'autres l'ont fait, en s'appuyant de l'exemple des livres qui portent deux titres.

ture d'Italia nous ont donné quelques suppléments relatifs à divers artistes anciens, avec les époques précises auxquelles ils parurent. L'on en doit aussi au *Nouveau guide* de Milan, que l'on peut en effet appeler neuf, et même unique jusqu'à présent en Italie; car le savant abbé Bianconi y indique non-seulement ce qu'il y a de rare dans la ville, mais il enseigne encore, par des principes judicieux, à discerner le bon du médiocre et du mauvais. M. le conseiller de' Pagave a enrichi une édition de l'ouvrage du Vasari, nouvellement publiée à Sienne, en y ajoutant aux volumes III, V et VIII des notes fort intéressantes sur l'école milanaise. Je pourrai même insérer dans mon ouvrage beaucoup de notices biographiques manuscrites, qui m'ont été transmises par lui-même. J'y trouve et de nouveaux maîtres et de nouvelles notions chronologiques plus certaines à l'égard de ceux qui sont déja connus; elles sont souvent tirées du nécrologe de Milan, que l'on y fait garder avec soin par un magistrat public.

C'est avec ce secours et avec d'autres que je rassemblerai successivement, que j'entreprends d'écrire l'histoire de l'école de Milan, en la commençant dès l'année 1335; époque à laquelle Giotto y était et y exécutait des travaux divers dans plusieurs endroits de la ville. Ce qu'il y laissa de ses peintures était encore regardé comme très-précieux au temps du Vasari. Ce fut peu de temps après que le Stefano de Florence, vanté par l'histoire comme le meilleur élève de Giotto, vint y peindre, appelé par Mathieu Visconti. Cependant, atteint d'une maladie grave, il fut obligé de partir sans même y avoir terminé un seul ouvrage. On ne sait

XIVe siècle.

quel autre peintre de l'école de Giotto lui succéda alors. Jean de Milan, élève de Taddeo Gaddi, y parut vers l'année 1370, avec un talent déja si prononcé, que son maître, en mourant, lui recommanda Angiolo et un autre de ses enfants, pour qu'il leur enseignât la peinture à sa place. Il est donc évident que les Florentins influèrent de très-bonne heure sur l'école des Milanais. Ceux-ci néanmoins ne laissent pas de nous indiquer deux peintres nationaux qui, selon Lomazzo, travaillaient dès le temps de Pétrarque et de Giotto; Laodicée de Pavie, placée par Guarienti au rang des peintres, et Andrino di Edesia, que l'on croit aussi pavesan, quoique son nom et celui de Laodicée fassent soupçonner une origine grecque. Les Pavesans attribuent à cet Edesia et à son école de Pavie, quelques peintures à fresques qui restent à St-Martin, et ailleurs (1). Je ne déterminerai rien à l'égard des auteurs; mais le goût en est assez pur, et l'emporte pour le coloris sur les peintures des Florentins du même temps. Un *Michel de Roncho*, de Milan, nous a été indiqué par le comte Tassi, lorsqu'il a parlé des deux Nova, peintres de Bergame. Il rapporte que Michel travailla, ainsi qu'eux, dans cette cathédrale, depuis l'an 1375 jusqu'à 77; et il reste de leurs pinceaux des traces moins éloignées du style de Giotto que les ouvrages des Pavesans. Quelques autres peintures à Domodossola, dans le château Sylva et ailleurs, nous font connaître un Novarais, qui mérita des éloges, et que l'on reconnaît à cette inscription : *Ego Petrus, filius Petri pictoris*

Michel de Roncho.

(1) *Notizie delle pitture, sculture ed architetture d'Italia, del Sig. Bartoli*, page 41, etc.

de Novaria, hoc opus pinxi 1370. Mais, sans sortir de Milan, l'on y voit dans la sacristie des Conventuels, puis dans différents cloîtres, des peintures du quatorzième siècle, sans aucune preuve certaine à l'égard de leurs auteurs. Du reste, elles sont conformes pour la plupart à la manière des Florentins; quelquefois aussi elles semblent d'un style neuf, original, et qui n'a rien de commun avec aucune autre école de l'Italie.

On doit surtout remarquer, parmi les productions de l'ancien style, ce qui en reste à l'église des Graces, où chaque panneau représente un fait de l'ancien ou du nouveau Testament. Il paraît que l'auteur de ces peintures vivait à une époque placée entre les extrémités du quatorzième siècle et du siècle suivant, et il serait difficile de trouver en Italie des ouvrages de ce temps, qui offrissent une aussi grande richesse de figures que celui-ci, et qui fussent exécutés par un seul artiste. Le style en est sec, mais la couleur en est si vive, si bien empâtée, si bien détachée des fonds (dans les endroits où le soleil n'a point frappé), que ces panneaux ne le cèdent point aux meilleurs ouvrages vénitiens ou florentins du même temps. Quel qu'en soit l'auteur, il est original et ne ressemble qu'à lui-même. Un autre lombard (que l'on a cru long-temps vénitien) n'est point demeuré anonyme; mais il a été mal nommé par *Vasari* dans la vie de *Carpaccio*, et dans celle de *Jean Bellini*; puis par *Orlandi* et par Guarienti dans trois articles de l'*abecedario*. L'un de ces articles, fait d'après *Vasari*, par *Orlandi*, désigne ce peintre sous le nom de *Girolamo Mazzoni* ou *Morzoni*; dans deux autres, il est nommé *Giacomo Marzone, et Girolamo Marzone* par le *Guarienti*, écrivain plus habile à en-

XVe siècle.

raciner les préjugés, à l'égard de peintres anciens, qu'à les corriger. Le véritable nom de celui dont nous parlons, se trouve écrit dans un tableau d'autel qui est encore à Venise, ou plutôt dans l'île Ste-Hélène, où, avec l'Assomption de la Vierge, il représenta la Sainte-Titulaire, accompagnée de St-Jean-Baptiste, de Saint-Benoît et d'une Sainte-Martyre, avec cette inscription: *Giacomo Morazone à laura questo lauorier, an. D. ni.* MCCCCXXXXI. Le sincère et judicieux critique *Zanetti*, persuadé par ce dialecte lombard, et par la circonstance que ce Giacomo avait fait une grande quantité de travaux dans beaucoup de villes de Lombardie, comme Vasari le raconte, ne l'a point cru vénitien, et d'autant moins encore, que Morazzone, dont il portait le nom, est un lieu de la Lombardie. Il est vrai, qu'en ne l'admettant point parmi ses compatriotes, Zanetti ne fait que très-peu de tort à ceux-ci; car ce Giacomo, qui étant à Venise, fut le compétiteur de *Jacobello del Fiore*, n'y fit point preuve d'un grand mérite, du moins dans ce tableau où il n'y a pas un pied qui pose sur le plan d'une manière conforme aux règles de la perspective, et aucune qualité, d'ailleurs, ne le distingue beaucoup des peintres du quatorzième siècle.

Michelino. Il y eut aussi un Michelino qui suivit les traces de l'ancien style, et continua jusqu'à la fin à faire de grandes figures et de petits édifices; défaut que Lomazzo reproche à tous les peintres de cette première époque. Il accorde cependant à celui-ci une place parmi les meilleurs de son temps, soit pour les animaux de toutes espèces, qu'il peignit, dit-il, d'une manière admirable, soit pour les figures humaines qu'il exprima

très-bien ; cependant il saisissait le caractère sérieux avec moins de bonheur que le comique ; genre dans lequel il demeura le modèle de son école. Il paraît que Michelino fut estimé aussi parmi les étrangers, car on lit dans la *Notizia* de Morelli, que l'on conservait soigneusement chez les *Vendramini*, nobles vénitiens, *un livre in-quarto en parchemin, avec des animaux coloriés* par cet artiste. Après un petit intervalle de temps, selon M. *Pagave*, on doit signaler l'époque d'*Agostino di Bramantino*, inconnu à M. Bottari, et à ceux qui ont fait le plus récemment des recherches sur l'histoire de la peinture; mais je crains bien qu'une erreur de Vasari n'en ait produit une autre dans l'esprit de cet écrivain si exact. Vasari observant que dans une salle du Vatican où Raphaël peignit depuis, on avait jeté à terre, pour lui faire place, les peintures de *Piero della Francesca*, de *Bramantino*, de *Signorelli*, de l'abbé de St-Clément, suppose que les deux premiers les avaient produites dans le même temps, sous Nicolas V, c'est-à-dire vers 1450. L'estime que l'historien avait pour ce Bramantino, lui fit chercher à recueillir des notices sur ses autres ouvrages, et il trouva que cet artiste était l'auteur du Christ mort; figure vue en raccourci : puis d'une autre peinture, représentant le Valet qui trompa un cheval, à Milan. Mais ces faits sont fort équivoques, si on les applique à un Bramantino qui vécut vers 1450; tandis qu'ils peuvent être véritables, si on les attribue à un Bramantino, disciple de Bramante, qui vivait en 1520. Je ne conçois point, cependant, comment M. le conseiller Pagave, ayant découvert la méprise du Vasari, par rapport aux peintures milanaises, a pu seconder

Agostino di Bramantino.

cet écrivain dans une autre méprise relativement aux peintures du Vatican, lesquelles, selon Vasari, appartiennent à un même individu. Il valait mieux dire que l'historien avait commis une erreur de chronologie, en supposant que Bramantino avait peint sous Nicolas V, que d'admettre l'hypothèse d'un *Bramantino* ancien, appelé *Augustin*, dont Rome aurait vu un très-bel ouvrage dans le palais du pape, et qui n'aurait laissé rien de plus, ni à Milan ni ailleurs. Je n'ajouterai donc point foi à l'existence de cet artiste, jusqu'à ce que j'en aie eu des preuves plus certaines, et je chercherai à recueillir d'autres lumières sur ce point, avant de terminer l'histoire de cette période.

Francesco Sforza.

A l'époque du célèbre *Francesco Sforza* et du cardinal *Ascanio*, son frère, également disposés à enrichir la ville de beaux édifices, et à remplir ceux-ci de magnifiques ornemens, il s'éleva une multitude d'architectes et de statuaires, et, ce qui intéresse davantage notre histoire, une foule de peintres qu'on peut appeler habiles par rapport à ce siècle. Leur réputation se répandit dans toute l'Italie, et attira bientôt Bramante à Milan; ce jeune artiste était doué d'un génie si heureux pour l'architecture et pour la peinture, qu'après s'être fait un nom à Milan, il enseigna ensuite l'Italie et le monde. Tout les peintres de ce temps n'avaient point appris à perfectionner leur coloris, qui ne manque point de force, mais qui est sombre et mélancolique. Leurs progrès ne s'annoncèrent point d'une manière plus heureuse dans leurs draperies, auxquelles, jusqu'à Bramante, des rayures droites et raides tenaient lieu de plis. Enfin ils étaient généralement froids dans les physionomies et dans les mouvements. Cependant, ils

réformèrent la peinture relativement à la perspective, non-seulement en travaillant, mais encore en écrivant, et ils donnèrent occasion à *Lomazzo* de dire, que comme le dessin est le talent propre des Romains, et que le charme du coloris appartient aux Vénitiens, de même, la perspective est la qualité distinctive des Lombards. Voici ses propres paroles extraite du traité de la peinture * « Les inventeurs de *l'art de faire bien voir*, « furent, *Giovanni* della Valle, *Costantino Vaprio*, « *Foppa*, *Civerchio*, *Ambrogio* et *Filippo Bevilacqua*, « et *Carlo*, tous Milanais; *Fazio Bembo* de Valdarno « et *Cristoforo Moretto* de Crémone, *Pietro Francesco* « de Pavie, *Albertino* de Lodi (1) qui, outre plusieurs « de leurs ouvrages, peignirent, pour la cour suprême « de Milan, les Barons armés dans les temps de François « Sforza, premier duc de la ville. » C'est-à-dire de 1447 jusqu'à 1465.

Quant aux artistes dont il est question, je ne parlerai point des quatre derniers, parce que j'ai déja fait mention des deux Crémonais, et qu'il ne reste des deux autres à Milan, que leurs noms seuls. J'ai dit à Milan, parce que nous trouverons de *Pier Francesco* de Pavie, dont le nom de famille fut Sacchi, d'assez honorables souvenirs à Gênes, où il demeura fort long-temps. On a soupçonné, à l'égard du premier, (*Gio. della Valle*) qu'un de ses tableaux existait encore, mais c'est un fait douteux. Je n'ai pas non plus trouvé d'ouvrages authen- **Giovanni della Valle.**

(*) Page 405.

(1) Il faut remarquer que Lomazzo n'aurait point oublié ici de faire mention du nom d'Agostino di Bramantino, s'il était vrai qu'il eût fleuri dès l'année 1420; et qu'il eût peint à Rome; honneur que n'eurent point les autres milanais.

Costantino Vaprio. tiques de *Costantino Vaprio:* il existe d'un autre Vaprio une Madone avec plusieurs saints dans divers compartiments, aux Servites de Pavie, avec cette inscription: *Augustinus de Vaprio pinxit* 1498. Cet ouvrage a quelque mérite.

Vincenzio Foppa. *Vincenzio Foppa*, duquel Ridolfi raconte qu'il fleurit vers l'an 1407, est regardé presque comme le fondateur de l'école milanaise, où il figura pour le gouvernement de *Philippe Visconti* et sous celui de François Sforza. J'ai indiqué ce nom dans l'école vénitienne où il est placé comme bressan, quoi que Lomazzo puisse dire en faveur du contraire. J'évite ordinairement ces questions de nationalité, et la méthode abrégée que j'ai adoptée, me dispense de les discuter, du moins lorsqu'il s'agit de peintres peu renommés. Mais à l'égard d'un chef d'école comme celui-ci, je ne veux pas négliger de m'arrêter un instant pour déterminer quelle fut sa patrie; car, de là dépend l'éclaircissement de quelques points de l'histoire de la peinture où il s'est glissé quelques erreurs.

On apprend de Vasari, dans la vie de Scarpaccia, que vers la moitié du siècle, « on considérait *Vincenzio* de Brescia comme un très-bon peintre, au rapport « de Filarete. » Puis le même historien écrit, dans la vie de ce grand architecte, dans celle de Michelozzo, que quelques-unes de leurs constructions éxécutées sous le duc François, sont ornées des peintures de Vincenzio di Zoppa (et l'on doit lire Foppa) de Lombardie, « parce « que l'on n'avait point trouvé de maître plus habile. »

Il dut certainement y avoir alors un Vincenzio de Brescia, regardé comme l'un des meilleurs maîtres, car on en trouve une autre preuve dans *Ambrogio Cale-*

pino, ancienne édition de 1506, au mot *pingo*. L'auteur, après avoir mis le Mantegna au-dessus de tous les autres peintres de son tems, ajoute: « huic accedunt « Jo. Bellinus Venetus, Leonardus Florentinus, et Vin« centius Brixianus, excellentissimo ingenio homines, « ut qui cum omni antiquitate de pictura possint con« tendere. » Après un si bel éloge écrit, je crois, pendant la vie de Foppa, mais publié seulement après sa mort (comme nous l'avons observé ailleurs d'après l'éloge de Ridolfi écrit par Foschini), rapportons encore l'inscription de son tombeau que l'on voit dans le premier cloître de San Barnaba à Brescia. « Excellentis. ac eximii pic« toris Vincentii de Foppis. ci. Br. 1492. » (*) A ces témoignages j'ajoute celui de la main de l'auteur, que j'ai découvert dans la galerie Carrara à Bergame; où, dans un petit tableau fort ancien, et exécuté avec un soin exquis, et même avec une étude de raccourcis qui était fort rare à cette époque, il peignit Jésus-Christ crucifié entre les deux larrons, avec cette inscription: « Vincentus Brixiensis fecit 1455. » Quelle preuve plus claire de l'identité d'un peintre cité par plusieurs auteurs avec tant de contradictions, à l'égard de son nom, de sa patrie, et de son âge? Admettons donc, d'après la comparaison des lieux indiqués, que l'on y parle d'un seul peintre de Brescia, que celui-ci n'est point aussi ancien qu'on l'a rapporté, et qu'il ne pouvait peindre dans l'an 1407 de l'ère vulgaire; ayant presque atteint le seizième siècle. Il faut aussi dégager l'histoire de ces fables spécieuses que *Lomazzo* y a répandues, en assurant que Foppa avait emprunté de Ly-

(*) Zamb., page 32.

sippe les proportions de ses figures; que *Bramante* avait appris la perspective dans les écrits de ce dernier, et en avait formé à son tour un livre qui fut très-utile à *Raphaël*, à *Polydore*, à *Gaudenzio*; qu'*Albert Durero* et *Daniel Barbaro* profitèrent des inventions de Foppa, et s'en rendirent plagiaires. Toutes ces erreurs qui ont été déja en grande partie réfutées par le savant conseiller Pagave, dans ses notes ajoutées au *Vasari* (*), sont fondées sur l'époque de la naissance de Foppa, que l'on a cru antérieure à *Pier della Francesca*; mais ce fut, en effet, par celui-ci que la perspective commença à faire des progrès considérables en Italie. Après lui, *Foppa* fut l'un des premiers qui cultivèrent cet art, comme on le voit dans le petit tableau de Bergame que j'ai indiqué. Il reste à Milan quelques-unes de ses peintures sur toile à l'hopital. Le Martyre de Saint-Sébastien à Brera, est une fresque, dans laquelle on peut louer le dessin du nu, la vérité des têtes, des costumes, et de la couleur; mais où les mouvements et l'expression des têtes ne sont point aussi heureux. J'ai quelquefois soupçonné qu'il y avait peut-être eu deux Vincenzii de Brescia; car *Lomazzo* qui, contre l'opinion reçue, le fait naître à Milan, note, et distingue dans son index, un *Vincenzio Bresciano*, duquel, cependant, je ne sais s'il a fait mention dans tout le cours de son ouvrage. Je pense qu'ayant trouvé hors de Milan quelques peintures signées du nom de *Vincenzio Bresciano* sans addition du nom de famille *Foppa*, l'historien se figura que *Foppa* était milanais, et d'un seul peintre en fit deux : que, peut-être même, c'était un

(*) T. III, page 233.

ancien préjugé de l'école milanaise, auquel Lomazzo n'avait pas eu le courage de renoncer: car, les préjugés nationaux sont toujours les derniers à se détruire. On lit deux fois, dans la *Notizia Morelli*, ces mots: *VincenzoBressano le vieux;* épithète qui, si elle n'est point un surnom, comme celui qui a été donné au *Minzocchi*, peut venir de quelque fausse tradition de deux Vincents de Brescia. On a noté plusieurs fois que les dénominations des peintres ont été quelquefois rapportées, non pas d'après des écrits authentiques, mais recueillies de la bouche du peuple, qui, selon le proverbe, lorsqu'il entend mal, raconte plus mal encore (*).

Vincenzio Civerchio a été nommé *Verchio* par Vasari; et Lomazzo, qui voulait qu'il fût Milanais, l'a surnommé *il vecchio* (le vieux). Nous avons fait mention de lui dans l'histoire de l'école vénitienne, à laquelle, dit-on, il appartenait comme Cremasque, malgré sa résidence à Milan; et quoiqu'il y eût formé d'excellents élèves et que cette école lui soit plus redevable qu'à aucun autre, à l'exception du Vinci. Il paraît que Vasari ne le met point au-dessous de *Foppa*, lorsqu'il déclare que ce fut un peintre habile à faire les fresques. Ses figures sont bien étudiées, et sa manière de les placer en haut du tableau, est d'un effet admirable : on dirait que les plans se reculent et que les élévations s'inclinent peu à peu. Il donna un essai de ce jeu de perspective à Sant' Eustorgio, dans plusieurs sujets de l'histoire de St-Pierre martyr, peints dans la chapelle du même nom. Lomazzo les a beaucoup vantés, mais ils sont aujourd'hui couverts de

Vincenzio Civerchio.

(*) Quel che male udì, peggio racconta.

blanc, et il n'y reste plus de la main de *Civerchio*, que les seuls crêtes de la coupole, auxquelles nous présageons une plus longue durée (1). On indique comme l'ouvrage d'Ambrogio Bevilacqua, à St-Antoine, un St-Ambroise, aux deux côtés duquel sont St-Gervais et St-Protais : d'autres peintures lui avaient valu la réputation d'un bon peintre de perspective, mais dans celle-ci, il en a certainement violé les règles. Elle est cependant dessinée de manière que, malgré le reproche qu'elle peut mériter de n'être pas tout-à-fait exempte de sécheresse, elle se rapproche beaucoup du bon style. On trouve des mémoires relatifs à ce peintre, jusqu'à l'année 1486; mais je n'ai rien découvert à l'égard de *Philippe*, son frère et son compagnon de travail, ni de *Carlo* de Milan, que Lomazzo nomme dans le même texte. Du reste M. Pagave, aux recherches savantes duquel j'ai déja eu l'occasion d'applaudir, indique, dans le nombre de ceux qui appartiennent encore à cette époque reculée, *Jean* de' Ponzoni, duquel il reste un San Cristoforo dans une église voisine de la ville, appelée l'église de la Samaritaine; puis un *Francesco Crivelli*, qui passe pour avoir fait des portraits à Milan avant tous les autres.

Ambrogio Bevilacqua.

Filippo et Carlo de Milan.

Giovanni de' Ponzoni.

Francesco Crivelli.

(1) On trouve, relativement à cet artiste, des époques qu'il est difficile d'accorder entre elles. Si l'on s'en rapporte à Lomazzo, qui était déja peintre en 1460, et à M. Ronna, dans le *Zibaldone cremasco* pour l'année 1795, où il rapporte, p. 84, l'existence de plusieurs documents relatifs au Civerchio, ce peintre aurait été encore vivant en 1535. Ainsi, en admettant ces deux autorités, il faudrait convenir que le Civerchio eut en partage une de ces longues vies qui avaient aussi été accordées au Titien, au Calvi, et aux autres *macrobes* de la peinture.

Parmi ceux qui suivent, les uns formaient le corps des peintres sous le gouvernement de Louis-le-Maure, au temps duquel Vinci vivait à Milan; et les autres se perfectionnèrent dans les années suivantes. Aucun d'eux cependant ne s'écarta visiblement de l'ancien style. Nous devons rappeler d'abord les deux Bernard (qui sont appelés indistinctement Bernardini) de Treviglio, dans le Milanez; l'un du nom de famille de Butinoni, l'autre de celui de Zenale, élèves de Civerchio et les émulateurs de ses peintures et de ses écrits. Treviglio est une terre du Milanez, qui se trouvait alors comprise dans le Bergamasque, et par cette raison, le comte Tassi a placé dans l'école de Bergame les deux Bernardini : cette terre est assez loin de Trévise, et l'on a profité de la ressemblance de nom pour créer un Bernard de Trévise, architecte et peintre, qui n'a jamais existé. Vasari nomme un Bernardino de Trevio (il a voulu dire de Treviglio), qui, au temps de Bramante, était ingénieur à Milan; *grand dessinateur, qui fut regardé par Vinci comme un maître d'un rare talent, quoique sa manière fût un peu crue et un peu aride dans ses peintures;* et l'historien cite, parmi les autres ouvrages de cet artiste, une Résurrection au cloître des Graces, laquelle offre des raccourcis exécutés avec beaucoup d'art. On s'étonne que Bottari ait changé le nom de Trevio en celui de Trévise, et que l'Orlandi ait interprété Vasari comme s'il eût voulu parler de Butinone, tandis qu'en consultant Lomazzo (*), dans plusieurs passages de son traité, il est facile de voir qu'il y est question du Zenale de

Derniers peintres de l'ancienne école.

(*) Page 271.

Treviglio. Ce dernier fut un homme d'un grand mérite, et le confident de Vinci (1). Il est comparé, dans le traité de la peinture, au Mantegna, et continuellement proposé en exemple dans l'art de la perspective, sur lequel il composa un livre en 1524, étant déja parvenu à la vieillesse. Il y développa diverses observations utiles; il y traita, entre autres choses, la question que l'on a tant agitée de nos jours; si les objets que l'on représente éloignés, et par conséquent plus petits, doivent être figurés d'une manière un peu vague et légère, pour imiter la nature, par opposition aux plus grands et aux plus rapprochés, qui doivent offrir de la vigueur et de la netteté: question qu'il résolvait négativement, voulant même que les objets lointains fussent aussi finis et aussi proportionnés que ceux qui étaient à peu de distance. Ce Bernard est le même qui a obtenu tant d'éloges du Vasari, dont le jugement, à l'égard de cet artiste, peut encore être vérifié sur la Résurrection, à l'église des Graces, puis sur une Annonciation que l'on voit à l'église de St-Simplicien, et dont l'architecture est figurée avec tant d'art, que les yeux y sont trompés : mais aussi c'est ce qu'il y a de meilleur dans cette peinture; car les figures ont quelque chose de mesquin, soit en elles-mêmes, soit dans leurs

(1) Le Lomazzo raconte dans son traité (L. II, c. 9.), que Léonard avait donné, dans son tableau du Cénacle, une beauté si achevée aux traits des deux saints Jacques, que, désespérant de pouvoir faire le Nazaréen plus beau, il alla confier sa perplexité à Bernardo Zenale qui, pour le consoler, lui dit : « Laisse « ton Christ dans son imperfection, car, tu ne réussiras jamais « à le faire paraître Dieu auprès de ces deux apôtres. » Et Léonard suivit son conseil.

vêtements. A l'égard de *Butinone*, né dans le même lieu que le Zenale, et en même temps son auxiliaire lorsqu'il peignit à San Pietro in Gessato, on peut dire qu'il eut une grande intelligence de la perspective, puisque cette tradition est appuyée du témoignage de Lomazzo. Du reste, ses peintures ont péri, à l'exception de quelques tableaux de cabinet, mieux dessinés que coloriés. J'ai vu de sa main une Madone au milieu de plusieurs bienheureux, dans la collection de M. le conseiller Pagave, lequel m'a suggéré d'ajouter aux disciples de Civerchio, *Bartolommeo* de Cassino, de Milan, et *Louis de' Donati* de Come, dont on a des ouvrages authentiques. Butinone. Bartolommeo de Cassino. Luigi de' Donati.

Tandis que ces derniers florissaient, *Bramante* vint à Milan. Le véritable nom de ce grand homme nous a été transmis par Cesariani, son élève et le commentateur de Vitruve; et ce nom fut *Donato*. On croit que celui de sa famille fut *Lazzari;* ce que l'on attaque par de fortes raisons dans l'ouvrage intitulé : *Le Antichità Picene* (*). On y prouve aussi, par de longs développements, que le véritable lieu de sa naissance ne fut point Castel Durante, aujourd'hui Urbania, comme tant d'auteurs l'ont écrit; mais une campagne de Castel Fermignano : l'un et l'autre lieu font partie du territoire d'Urbin; c'est ce qui l'a fait appeler autrefois Bramante d'Urbin. Il étudia dans cette ville d'après les peintures de Fra Carnevale, et Vasari ne dit point autre chose de son éducation. L'historien poursuit son récit, et nous apprend que Bramante, ayant quitté sa patrie, parcourut plusieurs villes de la Lombardie, en Bramante Lazzari.

(*) T. X.

faisant, le mieux qu'il pouvait, de petits ouvrages, jusqu'à ce qu'étant allé à Milan, et ayant eu des relations avec les architectes de la cathédrale, parmi lesquels était Bernard, il prit la résolution de se livrer tout entier à l'architecture; résolution qu'il exécuta en effet. Qu'avant l'année 1500, il fit le voyage de Rome où il travailla pour les papes Alexandre VI et Jules II, et mourut septuagénaire en 1514. On peut soupçonner que l'historien a été fort peu soigneux de recueillir les détails relatifs à ce grand homme. M. Pagave a mis bien plus d'exactitude dans ses recherches. Ce dernier, par amour pour la vérité, qui est l'ame de l'histoire, a été jusqu'à renoncer, pour sa patrie, à l'honneur d'avoir formé Bramante : aussi n'a-t-il point voulu soutenir qu'il eût été l'*élève de Carnevale*, ou de *Pier della Francesca*, ou de *Mantegna*, comme d'autres l'ont fait contre M. Colucci. Il a bien observé qu'il était venu déja professeur à Milan, vers l'an 1476, après avoir élevé des palais et des temples dans la Romagne. Depuis ce temps jusqu'à la chute de Louis-le-Maure, c'est-à-dire, jusqu'à 1499, il établit sa demeure à Milan, où il servit la cour, qui le récompensa magnifiquement. Il fut souvent employé aussi par des particuliers comme architecte, et assez souvent aussi comme peintre. Cellini, dans son second traité, nie que Bramante ait été un habile peintre, et le donne comme très-médiocre à cet égard. Il est peu connu, en effet, dans la Basse Italie, où il n'est jamais nommé dans les galeries; mais il est très-célèbre dans le Milanez. Cesariano et Lomazzo avaient déja soutenu la cause de son habileté. Le dernier a parlé de lui avec éloge dans plusieurs endroits de son ouvrage, en passant en revue

et ses portraits et ses peintures profanes et sacrées, soit à la détrempe, soit à fresque. Il observe généralement en lui une méthode tout-à-fait semblable à celle d'Andrea Mantegna. Il s'était, comme lui, beaucoup exercé à copier des plâtres; et c'est de là qu'il donna souvent à ses chairs des lumières trop fortement senties. Il vêtait ses modèles, comme le Mantegna, tantôt de toiles mouillées, tantôt de papier, de manière qu'il lui fût facile de corriger les anciens dans leur manière de disposer les plis. Comme lui enfin, il faisait usage, en peignant à la détrempe, d'une certaine eau visqueuse : Lomazzo en offre pour preuve un de ses tableaux restauré par lui. Les peintures à fresque de Bramante, nommées par Lomazzo et par Scaramuccia, dans les endroits publics de Milan, sont aujourd'hui ou détruites ou gâtées. Seulement dans les palais Borri et Castiglioni, l'on en conserve un nombre assez considérable dans plusieurs salles. Il reste aussi à la Chartreuse de Pavie, une Chapelle qui passe pour avoir été peinte de sa main. Les proportions y sont robustes, et quelquefois même semblent un peu trop massives: les visages sont pleins, les têtes de vieillards d'un haut style, le coloris vif et bien détaché du fond, mais non sans quelque excès de crudité. J'ai observé une manière exactement semblable dans un de ses tableaux d'autel où il a figuré plusieurs saints et avec une belle perspective, chez M. le chevalier Melzi. On retrouve encore la même manière dans un tableau d'autel, à l'église de l'*Incoronata* de Lodi; temple élégant que Giovanni Bataggio, lodesan, éleva sur les dessins de Bramante. Le chef-d'œuvre de ce dernier, que l'on voit à Milan, est un St-Sébastien dont il orna l'église de

ce nom, et dans lequel on découvre à peine des traces du quinzième siècle. La *Notizia Morelli* nous indique aussi une Piété du même auteur à St-Pancrace de Bergame; figure que Pasta avait attribuée à Lotto; et le même livre mentionne aussi dans cette ville les philosophes peints par Bramante en 1486.

Nolfo de Monza.

Il fit à Milan deux élèves dont on y conserve la mémoire. L'un est *Nolfo de Monza :* l'histoire dit qu'il peignit sur les dessins de Bramante, à St. Satiro et ailleurs. Ce peintre, s'il ne s'éleva point au premier rang, est au moins du nombre de ceux qui eurent du mérite, au jugement de Scanelli. Dans la sacristie de la même église de St. *Satiro*, près du temple si gracieux de Bramante, sont diverses peintures anciennes probablement de *Nolfo*. *Bramantino*, l'autre élève du *Lazzari*, est désigné par *Orlandi* comme l'instituteur de Bramante; d'autres l'ont confondu avec lui : l'on a enfin reconnu que c'était son disciple favori, et qu'il lui communiqua ainsi son surnom. Son nom véritable fut *Bartolommeo Suardi;* il fut d'abord architecte, puis, ce qui appartient davantage à mon sujet, peintre d'un grand mérite. Il réussit aussi bien que les anciens à tromper la vue des animaux, comme *Lomazzo* le raconte au commencement du livre 3. Pendant quelque temps il marcha sur les pas de son maître. Mais, ayant ensuite vu Rome, il améliora son style; moins peut-être pour les proportions et pour les formes, que pour les couleurs et pour les plis, qu'il fit alors plus larges et plus amples. Je ne doute point qu'il n'ait été conduit ou appelé à Rome par Bramante, et que là, sous le pontificat de Jules II, il n'ait fait ces portraits tant vantés par le Vasari, et qui devant être jetés à terre afin que

Bramantino.

Raphaël peignît au lieu où ils étaient, furent ensuite copiés d'après les instances de l'illustre prélat *Giovio*, qui voulait les introduire dans son musée. Il est certain que les peintures vaticanes de Bramantino n'appartiennent point au temps de Nicolas V, comme nous l'avons prouvé. Cet artiste retourna ensuite à Milan, comme nous l'apprenons de Lomazzo, et c'est à cette époque, où son talent s'était perfectionné davantage, que semble appartenir un St. Ambroise et un St. Michel auprès de la Vierge. Ce tableau, colorié à la vénitienne, fait partie de la belle galerie Melzi, que nous avons nommée, et que nous aurons encore occasion de citer. On voit aussi à l'église de St. François, quelques tableaux d'autel, dessinés et coloriés par le même auteur, et l'on y est frappé de cette élévation de style, qui est, pour ainsi dire, supérieure à son époque; mais son talent le mieux caractérisé est celui de la perspective, dont il établit les règles que Lomazzo a insérées dans son livre, par respect pour la mémoire de ce grand homme. Il le propose encore pour exemple dans ce Christ mort entre les deux Maries, peint à la porte du St. Sépulchre, ouvrage qui produit la plus étonnante illusion. Il semble que les jambes du rédempteur, de quelque point qu'on les regarde, se tournent précisément vers le spectateur. Je sais que beaucoup d'autres ont imité, depuis lors, ce jeu de perspective; mais c'est un proverbe bien connu, qu'un premier vaut mieux qu'une multitude de seconds, ou en d'autres termes, qu'un inventeur vaut mieux que mille copistes. Les pères de l'ordre de Cîteaux ont de ce grand peintre de perspective, un tableau, dans leur monastère; il représente la descente du Christ dans le

limbe. Il n'y a introduit qu'un petit nombre de figures, dont l'aspect n'est peut-être point assez choisi, mais qui offrent un coloris solide et vrai, sont bien posées, bien dégradées, et partagées en groupes heureusement disposés. Une suite de pilastres d'un bon effet, et qui marquent bien le lieu de la scène, embellit cet ensemble, dont l'accord satisfait les yeux de l'observateur.

Augustin de Milan.

L'auteur eut pour élève *Augustin* de Milan, qui fut très-habile dans les effets d'optique de bas en haut, et de la main duquel on voyait au *Carmine* une peinture si estimée, que le Lomazzo la propose en exemple, avec la coupole du Corrège, qui est à la cathédrale de Parme. Ce peintre nous est bien clairement indiqué dans l'index de Lomazzo, qui contient ces mots: *Agostino de Bramantino de Milan*, *peintre et disciple de Bramantino même*. Je ne sais comment cette particularité a pu échapper à M. de *Pagave*, et comment il nous a présenté un très-ancien *Agostino de Bramantino*, ainsi appellé du nom de sa famille et non pas de celui de son maître; et enfin, dont nous avons prouvé que l'existence idéale n'était fondée que sur une erreur de Vasari. Celui que nous plaçons ici exista réellement, mais il est si peu connu à Milan que son obscurité nous fait croire qu'il vécut partout ailleurs que dans sa patrie; et l'on n'aurait point à s'étonner si d'autres soupçonnaient que ce fut ce même *Agostino des perspectives*, que nous trouverons à Bologne, en 1525. Tous les indices se correspondent au point, que l'on pourrait se saisir de sa personne, si c'était un coupable fugitif (*a*). Le nom d'Augustin,

(*a*) Cette saillie échappée à la gravité de Lanzi, ne se serait point placée sous la plume d'un écrivain français. (N. du T.)

l'âge probable d'un élève de *Suardi*, l'habileté dans son art, qui lui mérita de porter ce surnom; le silence de Malvasia, qui ne pouvait l'ignorer, mais qui n'en fit point du tout mention, parce que c'était de l'école Bolonaise qu'il écrivait l'histoire : tout enfin concourt à donner de la vraisemblance à cette identité.

D'autres peintres que l'on croit être descendus, vers 1500, de l'école de Foppa, peignaient dans ce style que l'on nomme Antico-Moderne. Ambrogio Borgognone figura dans un cloître de St. Simpliciano, les histoires de *Sisinio* et des compagnons de son martyre. La forme grêle des jambes, et quelqu'autre trace des premiers principes qu'il reçut, choquent moins dans cet ouvrage, que ne plaisent le naturel et le soin étudié de l'exécution. Des têtes jeunes et belles, une grande variété de physionomies, des vêtements simples, les mœurs du temps, fidèlement retracées dans l'appareil sacerdotal et civil; enfin, je ne sais quelle grace d'expression, donnent à son style un caractère qui n'est commun ni dans cette école, ni dans d'autres. Ambrogio Borgognone.

Giovanni Donato Montorfano peignit un crucifix entouré d'une multitude de personnages, dans le refectoire du couvent des *Graces*, où l'on y fait peu d'attention, parce que le grand *Cénacle* de Vinci se trouve tout auprès. Il ne pouvait, en effet, lutter contre un rival auquel presque tous les maîtres cèdent la palme : il l'emporte seulement sur celui-ci dans l'art de son coloris, qui a fait durer son ouvrage en bon état jusqu'à présent, tandis que celui de Vinci a décliné en peu d'années. Montorfano a de particulier une certaine vérité dans les traits et dans les mouvements, qui, si elle eût été jointe à plus d'élégance, ferait qu'il Giovanni Donato Montorfano.

aurait eu peu d'égaux dans ce genre. L'un des épisodes de sa composition représente un groupe de soldats engagés au jeu; on voit dans chaque visage l'attention et l'avidité de gagner. Il y a aussi dans la dégradation quelques têtes fort belles, quoique les plus lointaines et les plus rapprochées soient peintes avec une égale vigueur. L'architecture des portes et des maisons de Jérusalem est bien entendue et d'un style grandiose; on y remarque ces fuites de perspectives par lesquelles cette école se distinguait alors avec tant de succès. L'auteur se conforma aussi à l'usage qui subsista parmi les Milanais jusqu'à Gaudenzio, quoiqu'on l'eût réformé ailleurs bien long-temps auparavant, de mêler aux peintures quelque travail en *plastique*, et de faire de relief par ce moyen, des images de saints, et des ornements d'hommes et de chevaux.

Ambrogio de Fossano.

Ambroise de Fossano (lieu du Piémont (1), le même qui dessina la magnifique façade de l'église de la Chartreuse à Pavie, fut à la fois architecte et peintre. Dans le temple des Graces, est un tableau d'autel que l'on dit être de lui ou de l'un de ses frères. Cet ouvrage est d'un pinceau moins fin, mais d'un goût peu différent de celui de Mantegna. *Andrea* de Milan, qui a été

Andrea de Milan.

(1) Beaucoup d'endroits qui sont aujourd'hui compris dans le territoire du Piémont appartenaient autrefois à l'État Milanais, ainsi que nous l'avons observé ailleurs. La ville de Verceil passa sous la domination de la maison royale de Savoie en 1427, et elle a depuis lors éprouvé différentes vicissitudes. La plupart de ses peintres les plus anciens sont rangés parmi les Milanais dont ils furent les disciples; mais on peut les placer comme citoyens parmi les Piémontais. Cette observation peut s'appliquer à divers passages de ce volume, et du volume suivant.

confondu par un annotateur de *Vasari* avec *Andrea Salai*, a obtenu l'approbation de Zanetti*, pour un beau tableau d'autel fait à Murano en 1495; et il semble que l'auteur ait étudié à Venise. Je ne puis convenir avec M. Bottari que ce soit le même qu'*Andrea* del *Gobbo*, nommé par *Vasari* dans la vie du Corrège, car cet autre Andrea était un imitateur de *Gaudenzio*. Ce fut vers le même temps que fleurit *Stefano Scotto*, maître de *Gaudenzio Ferrari*, qui a été fort vanté par *Lomazzo* pour le talent qu'il eut de faire des arabesques; et, par parenthèse, c'est à la même famille qu'appartient un *Felice Scotto* qui peignit beaucoup à Come pour des particuliers, et laissa dans l'église de *Santa Croce* des peintures à fresque très-considérables, dont les sujets sont tirés de la vie de Saint-Bernardin. Cet artiste est varié, expressif, judicieux dans sa composition, et il doit être regardé comme l'un des meilleurs peintres du quinzième siècle qui soient connus dans ce pays. Peut-être appartient-il à une autre école, car son dessin est plus gracieux et son coloris plus ouvert, que ne l'était généralement celui des Milanais de cette époque. On peut grossir ce catalogue par d'autres noms que *Morigia* a recueillis dans le livre de la *noblesse milanaise*. On lit de grands éloges de *Nicolao Picinnino*, de *Girolamo Chiocca*, de *Carlo Valli* ou *di Valle*, frère de *Giovanni*, tous Milanais; de *Vincenzo Mojetta* natif de *Caravaggio*, lequel fleurit à Milan vers 1500, et un peu auparavant, ainsi que ceux que j'ai nommés avec lui. Dans le même temps, l'étude de la miniature s'était singulièrement avancée par les

Stefano Scotto.

Felice Scotto.

Picinnino, Chiocca, Valle et Mojetta.

(*) Lomaz., *Tratt.*, c. 37.

Les deux Ferranti. travaux des deux *Ferranti*, *Decio* et *Agosto*, son fils. On conserve, du premier, dans la cathédrale de *Vigevano*, trois ouvrages; un missel, un livre des quatre évangiles, et un livre d'épîtres, dont les miniatures sont du fini le plus parfait.

Autres artistes du Milanez. L'État Milanais compte dans le même temps d'autres professeurs dont la mémoire est consacrée ou dans les livres, ou dans quelques ouvrages qui portent leur signature. Le Milanez était alors beaucoup plus étendu qu'il ne l'est, depuis qu'une grande partie de son territoire a été cédée à la maison royale de Savoie. Les artistes de ces pays divers seront classés dans l'école milanaise, à laquelle ils appartiennent, et parce qu'ils y furent élevés, et parce qu'eux mêmes y formèrent de nouveaux artistes. Ainsi, outre les Pavesans, les Comasques, et les autres peintres de l'État Milanais, tel qu'il est aujourd'hui, on lira dans le chapitre les notices relatives aux Novarois, aux Verceillois (sur lesquels je puiserai aussi des renseignements dans les préfaces des Tom. X et XI de Vasari, réimprimés à Sienne par le P. della Valle), et à d'autres artistes de l'ancien territoire. Bartolommeo Bononi. Pavie réclame un *Bartolommeo* Bononi: on conserve un de ses tableaux d'autel à Saint-François avec la date de 1507, et il y eut aussi un *Bernardin Colombano* (Bernardin Colombano.) qui en peignit un au *Carmine* en 1515. J'ai remarqué dans d'autres églises des ouvrages d'un peintre inconnu dont le style participe beaucoup du style bolonais de cette époque, et ce pourrait bien être ce Jean de Pavie (Jean de Pavie.) que *Malvasia* a rangé dans le catalogue des élèves de *Lorenzo Costa*. Dans ces mêmes années vécut un *Andrea Passeri* (Andrea Passeri.) de Come, ville où il peignit dans la cathédrale, une *Vierge* au milieu de plusieurs

apôtres : les têtes et le style en général ont beaucoup du caractère moderne; mais il y a de la sécheresse dans les mains, et un abus de dorure peu digne de l'époque à laquelle ce tableau fut exécuté, c'est-à-dire en 1505. Un *Marco Marconi* de Come qui vivait en 1500, offre une analogie frappante avec la manière de *Giorgione* et fut, peut-être, un élève des Vénitiens. *Troso de Monza* peignit beaucoup à Milan, et fit quelques tableaux pour l'église de Saint-Jean dans sa ville natale. On lui attribue aujourd'hui dans cette église quelques sujets de l'histoire de la Reine *Thoédelinde*, peinte dans plusieurs compartiments, en 1444. Il n'est pas facile de le suivre dans ses inventions un peu confuses, mais neuves par les costumes et les usages lombards qu'il y a exprimés. On y distingue quelques bonnes têtes et un coloris qui n'est pas sans mérite; du reste, cette peinture est médiocre et appartient, peut-être, à la première jeunesse de l'auteur : *Lomazzo* loue singulièrement d'autres ouvrages qu'il l'aissa dans le palais *Landi*; ce sont des sujets de l'histoire Romaine qui, dit *Lomazzo* (*) « sont aussi admirables pour les figures « que pour l'architeture, et pour une perspective, qui « excite un véritable étonnement. » Le *P. Resta*, cité par *Morelli*, qui vit cette production en 1707, assure qu'elle le surprit par *sa bonté, sa beauté et sa suavité.*

Marco Marconi.

Troso de Monza.

Novara fait aujourd'hui partie du Piémont, et l'on y voit, dans les archives de la cathédrale, les portraits coloriés en terre verte, par *Giovanni Antonio Merli*, de Pierre Lombard et de trois autres novarais illus-

Giovanni Antonio Merli.

(*) Page 272.

(**) *Lett. Pitt.*, T. III, page 42.

tres. Ce peintre de portraits eut assez d'art et assez d'esprit pour son temps. Non loin de là, dans la ville de Verceil, *Boniforte*, *Ercole Oldoni et F. Pietrò de Verceil*, professaient la peinture vers l'an 1460. On conserve de ce dernier à San-Marco un ancien tableau d'autel. *Giovenone* parut ensuite, et on le regarde dans cette ville comme le premier instituteur de Gaudenzio, quoique Lomazzo n'en dise rien. S'il ne fut point en effet le maître de ce peintre, il était du moins digne de l'être. Les P.P. Augustins ont de sa main un Christ ressuscité, entre une Sainte-Marguerite, une Sainte-Cécile, et deux anges. Cette peinture, qui est d'un très-beau caractère, rappelle Bramantino et les meilleurs peintres de l'école milanaise. Elle est conduite avec une grande intelligence du nu et de la perspective.

Boniforte, Ercole Oldoni, Pietro de Verceil.

Giovenone.

SECONDE ÉPOQUE.

Le Vinci établit une académie de dessin à Milan. — Ses élèves et ceux des meilleurs peintres milanais jusqu'à Gaudenzio.

Nous avons, dans l'histoire de l'école florentine, donné un léger aperçu de l'éducation pittoresque de *Léonard de Vinci*, de son style, de son séjour dans différentes villes, parmi lesquelles nous avons nommé Milan, où il ouvrit une académie. Il y vint, selon Vasari, dans l'année 1494, qui fut la première du gouvernement de Louis-le-Maure, mais l'on conjecture aujourd'hui que le Vinci alla dans cette métropole dès l'année 1482 (1), et que, s'il n'y établit point son séjour, il y demeura

Léonard de Vinci.

(1) Amoretti, *Memorie Storiche di Leonardo da Vinci*, p. 20.

du moins par intervalles, et ne s'en éloigna entièrement que lorsque les Français s'en furent rendus maîtres, c'est-à-dire en 1499. Les années que Léonard passa à Milan furent, peut-être, les plus paisibles de sa vie, et certainement les plus utiles à l'art parmi toutes celles qui composèrent son existence. Le duc l'avait envoyé pour diriger une académie de dessin, qui fut, je crois, la première en Italie: elle fraya la route à d'autres qui valurent mieux. Elle se soutint encore après le départ de Vinci et continua d'être fréquentée et de former d'excellents artistes, en conservant les réglements de son premier directeur, ses préceptes, ses écrits et ses exemples. Il ne nous est point resté d'exposition bien distincte de sa méthode; nous savons néanmoins que l'on y enseignait en suivant des principes scientifiques, déduits de la philosophie que *Vinci* possédait dans toutes ses parties. Son traité de la peinture qui, tout imparfait qu'il est encore, est regardé comme un autre code de Policlète, fait voir de quelle manière Léonard enseignait (1). Ses écrits si nombreux et si variés le font aussi connaître; ils avaient été laissés par lui en héritage au Melzi, et après avoir été dispersés dans la suite des temps, ils enrichirent divers cabinets. Quatorze vo-

Sa méthode d'enseignement.

(1) Il a été réimprimé avec les figures, en 1792, et cette édition a été tirée d'un exemplaire de la main de Stefano della Bella, que possède la bibliothèque Riccardi. Son savant directeur, M. l'abbé Fontani, a publié cet ouvrage en y ajoutant l'éloge de Vinci, qu'il a enrichi de notices précieuses, non-seulement sur la vie et les peintures de l'auteur, mais encore sur ses dessins. Il y a joint, enfin, l'éloge de Stefano, et une dissertation de Lami, *sur les peintres et les sculpteurs italiens qui fleurirent* de l'année 1000 à l'année 1300.

lumes de ces mêmes ouvrages donnés au public, existent encore dans la bibliothèque Ambroisienne de Milan, et la plus grande partie sont faits pour applanir aux jeunes étudiants les difficultés de l'art; on sait de plus, que s'étant lié d'une étroite amitié avec Marcantonio della Torre, lecteur de Pavie, il concourut avec lui à illustrer la science, de l'anatomie de l'homme, peu connue alors en Italie, et qu'il décrivit avec exactitude celle du cheval, dans la connaissance de laquelle il est regardé comme le premier de tous. On sait aussi qu'il laissa, en quelque sorte, comme un héritage à son école, et comme une marque distinctive qui l'élevait au-dessus de toutes les autres, des principes nouveaux pour l'optique et pour la perspective aërienne, dont aucun peintre n'avait encore compris les effets aussi bien que lui (1). Il était très-versé non-seulement dans la musique et dans l'art de jouer de la lyre, mais aussi dans la poésie et dans l'histoire, en quoi il fut initié par *Luini* et par d'autres. C'est même à lui principalement que l'école milanaise doit d'avoir été, parmi toutes celles de l'Italie, l'une des plus fidèles observatrices de l'antiquité et du costume. *Mengs* a remarqué avant moi, que personne n'avait précédé *Vinci* dans la grande vigueur du clair obscur. Il enseignait à ménager la lumière comme une pierre précieuse, et à ne la point prodiguer, afin de la réserver aux grands effets: il en résulta que ses peintures et celles de ses meilleurs élèves offrent ce relief admira-

(1) Le Cellini assure qu'il avait recueilli une foule d'observations intéressantes sur la perspective, par la lecture d'un discours de Vinci. Tratt. II, page 153.

ble par lequel les figures, et les têtes, surtout, semblent se détacher du fond.

Il y avait déja long-tems que la peinture avait commencé à se perfectionner, et à considérer les détails. Botticelli et Mantegna en avaient eu le mérite les premiers; mais, comme la minutie est l'ennemie du sublime, elle s'accordait mal avec cette élévation de style qui est la perfection de l'art. *Léonard*, ce me semble, sut concilier ces deux extrêmes avant tous les autres peintres. Lorsqu'il voulut faire quelque ouvrage fini, il perfectionna non-seulement les têtes en imitant le brillant des yeux, la naissance des cheveux, les pores, et, pour ainsi dire, jusqu'au battement des artères, mais encore il retraçait tous les détails, tous les accessoires de l'habillement; et jusque dans ses paysages, il n'imitait pas une herbe, pas une feuille d'arbre, qui ne fût une image de la nature dans sa plus grande beauté. Il savait même donner aux feuillages un mouvement tel qu'ils avaient l'apparence d'être agités par le vent. Cependant, tandis qu'il apportait cette attention aux plus légers détails, il jetait, comme Mengs l'a observé, les fondements du style le plus grandiose, et faisait la plus profonde étude que l'on eût jamais essayée, de l'expression qui est la partie la plus philosophique et la plus sublime de la peinture; il en aplanit la route, qu'il me soit permis de le dire, même à Raphaël. Nul ne fut plus attentif à rechercher, ou plus curieux d'observer, ou plus prompt à retracer de premier mouvement, les élans de passions qui se peignent dans les traits et dans les attitudes. Il fréquentait les lieux où se trouvaient le plus grand concours d'individus et les spectacles où l'homme déploye le plus son activité:

Comme il fut recherché et grandiose.

Activité soigneuse de Léonard.

puis, dans un petit livre qu'il tenait toujours prêt, il esquissait rapidement les attitudes qu'il choisissait, et il conservait soigneusement les dessins de cette espèce pour les reproduire avec une expression plus ou moins énergique selon l'occasion, et les gradations qu'il voulait obtenir; car il avait toujours soin de renforcer les ombres jusqu'à ce qu'il fût parvenu au dernier degré de la vigueur, et même, dans les compositions de plusieurs figures. Il graduait peu à peu jusqu'à l'extrême, les passions et les mouvements de ses personnages. Il observa les mêmes progressions à l'égard de la grace, dont il fut aussi le premier interprête; car il paraît que les peintres qui avaient précédé Léonard, n'avaient point su la distinguer de la beauté elle-même, et ils eurent bien moins encore le discernement de la distribuer dans les sujets riants, en s'élevant par dégrés, du moins au plus, selon la pratique du Vinci. Enfin, ce grand artiste suivit la même marche, lorsqu'il voulut exprimer le ridicule; ses caricatures toujours plus bizarres l'une que l'autre, offraient des nuances non moins prononcées : et l'un des mots favoris de l'auteur, était, que l'on devait parvenir au point de faire rire, s'il était possible, jusqu'aux morts eux mêmes.

Finesse de goût.

Ainsi, le principal caractère de ce peintre, si justement célèbre, consiste dans une finesse de goût, de laquelle on aurait de la peine à trouver un exemple, soit avant, soit après lui, à moins que l'on ne veuille rappeler, parmi les anciens, ce Protogène qu'Apelles ne reconnaissait comme rival, que dans la délicatesse exquise de son fini (1). Il est vrai que le Vinci ne se

(1) Plin., lib. xxxv, c. 10. *Uno se præstare, quod manum*

souvint pas toujours de ce *nequid nimis*, dans lequel réside la perfection des choses humaines. Phidias même, disait Cicéron, avait dans son imagination une plus belle Minerve, et un plus beau Jupiter que ceux qu'il exécuta; et c'est le conseil du sage, que d'aspirer à ce qui est parfait, et de se contenter de ce qui est bon. Le Vinci n'était point satisfait de son travail, qu'il ne l'eût rendu aussi sublime qu'il l'avait conçu dans sa pensée, et ne trouvant point de moyen d'atteindre un si haut degré de perfection, soit avec le crayon, soit avec le pinceau, il laissait quelquefois son ouvrage, ou seulement dessiné; ou bien le conduisait jusqu'à un certain point, puis il l'abandonnait ensuite; tandis que dans d'autres occasions, il s'y arrêtait pendant un temps si considérable, qu'on eût dit qu'il voulait renouveler l'exemple de l'artiste grec, qui fut occupé pendant sept ans à peindre son Jalisius, et qui en fit un tel chef-d'œuvre, que l'admiration ne pouvait se lasser à la vue de toutes les beautés de cette figure. C'est aussi, selon Lomazzo, ce que l'on éprouve à l'aspect des peintures du Vinci, sans en excepter même celles que Vasari et d'autres ont regardé comme négligées.

Ouvrages imparfaits.

Mais avant de passer outre, et de faire mention des *ouvrages imparfaits* de Léonard, il est de mon devoir, comme historien, d'avertir le lecteur du véritable sens qu'il doit attacher à ces mots, lorsqu'ils sont appliqués à ce grand artiste, qui, en effet, laissa quelques peintures à peine terminées. Telle est l'Épi-

ille de tabula nesciret tollere: et il s'exprimait ainsi à propos de ce Jalisius, auquel Protogène avait consumé sept ans.

phanie que l'on voit à Florence dans la galerie du grand duc, ou la Sainte-Famille qui fait partie de la galerie de l'archevêque de Milan. Mais, à l'exception de ces deux tableaux, le mot d'imperfection, par rapport aux peintures du Vinci, n'exprime, en général, que le défaut d'un certain fini que l'auteur aurait pu aisément leur donner; défaut que les plus habiles connaisseurs mêmes, n'aperçoivent pas toujours. Le portrait de M. Lisa Gioconda, par exemple, auquel Léonard travailla pendant quatre ans, à Florence, et qu'il laissa *imparfait*, s'il faut en croire le Vasari, fut examiné avec la plus minutieuse attention, dans la galerie du roi de France, par M. Mariette, qui déclara que le fini de cet ouvrage était si admirable, qu'il paraissait impossible de le surpasser. Il serait peut-être plus facile de découvrir de la négligence dans d'autres portraits, dont plusieurs existent encore à Milan. Tels sont, un portrait de femme que l'on voit chez le prince Albani, puis un portrait d'homme qui se trouve dans le palais Scotti Gallerati; et Lomazzo remarque, d'ailleurs, que toutes les têtes dans ses portraits avaient été laissées imparfaites, à l'exception de deux ou trois seulement; mais les imperfections, et les défauts de Vinci, seraient autant de beautés et de perfections chez beaucoup d'autres peintres.

Cénacle peint par le Vinci.

L'histoire nous donne encore pour non terminé, ce grand Cénacle que Léonard peignit dans le réfectoire des PP. Dominicains, à Milan, et néanmoins tous les historiens s'accordent à le célébrer comme l'un des plus beaux ouvrages qui soient sortis de main d'homme. Il offre l'abrégé, non-seulement de tout ce que Léonard enseigna dans ses livres, mais aussi de tout ce

qu'il embrassa dans ses études. Il y retraça le moment le plus propre à donner de l'intérêt à son sujet; c'est-à-dire, celui dans lequel le divin Rédempteur dit à ses disciples, *un de vous me trahira;* chacun de ces hommes innocents frémit à ces mots, et se récrie avec l'impétuosité de la foudre. Celui qui est le plus éloigné, croyant avoir mal entendu, interroge son voisin. Les autres, selon leurs divers caractères, en sont diversement affectés. L'un s'évanouit, l'autre demeure frappé d'étonnement, un autre se lève avec indignation; un autre proteste avec une simplicité pleine de candeur, que le soupçon ne peut l'atteindre. Judas, cependant, ne se trouble point, mais quoiqu'il prenne l'air de l'innocence, il ne laisse pas le moindre doute qu'il ne soit le traître. Vinci raconte qu'il avait passé un an à réfléchir comment il pourrait représenter dans les traits de ce personnage, l'image d'une ame aussi noire : et qu'en fréquentant une rue dans laquelle venaient les hommes les plus abjects, il y copia une tête qui semblait faite pour le but qu'il se proposait; puis, il y ajouta encore des traits de quelques autres. Il usa du même moyen pour représenter l'un et l'autre Saint-Jacques, avec les belles formes qui conviennent à leur caractère, et n'ayant pu donner au Christ un aspect plus imposant encore, il laissa la tête non achevée, dit le Vasari; mais elle parut, cependant, du plus beau fini à l'Armenini. Le reste du tableau, la nappe avec ses plis, les autres accessoires, tels que la table, l'architecture, la distribution des lumières, la perspective du soffitte (qui, dans la tapisserie de Saint-Pierre de Rome, est changé en un espèce de jardin suspendu), tout y était de l'exécution la plus soignée; tout y était

digne du pinceau le plus délicat qui fût au monde. Si Léonard avait voulu suivre l'usage de ce temps, qui était de peindre à la détrempe, nous aurions encore aujourd'hui ce trésor. Mais comme il faisait toujours de nouveaux essais, il l'avait peint sur une certaine préparation qu'il avait imaginée, avec des huiles distillées; et cette méthode fut cause que la peinture se détacha peu à peu du mur; il en est arrivé autant d'une Madone qu'il peignit à St-Onuphre de Rome, quoique conservée sous verre. Cinquante ans après que le grand Cénacle eut éte peint, c'est-à-dire, lorsqu'Armenini le vit, il était déja à moitié gâté, et Scanelli, qui l'observa, en 1642, assure *que l'on pouvait à peine distinguer le sujet de cette peinture.* On a cru, dans notre siècle, pouvoir faire revivre ce chef-d'œuvre au moyen d'un vernis ou de je ne sais quel secret, comme on peut le voir dans Bottari. Mais on doit lire surtout, à l'egard de ce secret, et de plusieurs particularités relatives au Cénacle du Vinci, la relation, ou plutôt l'espèce de Verrine(1), que M. Bianconi a jointe à son nouveau Guide (*) (2). Je me contenterai seulement d'ajouter que, dans toute cette composition, il ne reste rien du pinceau de Léonard, à l'exception de trois Têtes

(1) Allusion à l'oraison de Cicéron contre Verrès.

(*) Page 329.

(2) M. Baldassare Orsini, dans la *Risposta*, page 77, a aussi déclamé contre ces essais imprudents, hasardés pour la restauration des anciennes peintures. Il cite une lettre dans laquelle M. Hackert prend la défense des vernis; puis une autre en réponse, dans laquelle l'usage des vernis est condamné par des exemples; enfin il cite une lettre de supplément, extraite du journal romain des beaux-arts, 20 décembre 1788.

d'apôtres, plutôt tracées que peintes. Milan ne possède que fort peu des ouvrages de ce grand homme : la plupart de ceux que l'on indique sous son nom, appartiennent à son école, et sont quelquefois retouchés par lui, comme le tableau d'autel de Saint-Ambroise *ad nemus*, qui a de très-grandes beautés. On donne comme étant certainement de sa main, dans le palais *Belgiojoso d'Este*, une Madone avec l'Enfant-Jésus, et quelques autres tableaux qui sont chez des particuliers. Il est incontestable qu'il y laissa peu de ses productions, soit à cause d'une espèce de difficulté qu'il avait de se résoudre à peindre, soit parce qu'il en était distrait, et par son génie, et par les ordres du prince, pour d'autres travaux, de machines de guerre, de mécaniques à divers usages, et peut-être aussi d'architecture (1). Enfin, pour ce modèle si vanté d'un cheval, que, à cause de sa grandeur, on ne put jamais jeter en bronze, comme Vasari nous l'apprend; et il semble que l'on doive s'en rapporter à lui plus qu'à tout autre, puisqu'il vivait dans un temps voisin de celui de Vinci, et qu'il n'était guère possible d'ailleurs de se tromper, à l'égard d'un ouvrage qui aurait égalé la réputation de Léonard, à celle de Lysippe (2).

(1) L'on voit beaucoup de ses dessins dans les volumes manuscrits de l'Ambroisienne. V. la lettre de Mariette dans le second volume des *Lett. Pittoriche*, page 171; puis les *Osservazioni sopra i disegni di Lionardo*, du savant abbé Amoretti, publiées à Milan en 1784.

(2) Ce cheval devait servir à la statue équestre de François Sforza, père de Louis. Le chevalier Fr. Sabba de Castiglione a inséré dans ses *Souvenirs*, au num. 109, que ce beau modèle, justement vanté dans l'histoire des arts, et qui avait couté au

Élèves de Léonard.

Mais, de tout ce qui marqua son séjour à Milan, rien n'est plus digne d'être rappelé que son académie, dont les élèves forment l'époque la plus célèbre, et la plus florissante de l'école milanaise; ceux-ci ne sont pas tous également connus, et il arrive souvent dans les galeries et dans les églises, que dans l'indication des peintures, on dise qu'elles sont de l'école du Vinci, sans en déterminer l'auteur. Leurs tableaux d'autels s'éloignent rarement du type de composition qui se retrouvait alors dans toutes les écoles; c'est-à-dire, une Vierge avec l'Enfant-Jésus, placée sur un trône, entourée de plusieurs saints, debout pour la plupart, puis quelques petits anges sur les degrés. Les peintres de l'école de Vinci, cependant, furent, si je ne me trompe, des premiers à faire concourir les figures à l'unité de quelque action, et à les disposer de manière qu'elles eussent l'air de parler, de converser entre elles. Dans tout le reste, ils eurent un goût à peu près uniforme, reproduisirent les mêmes physionomies un peu ovales, avec le sourire sur les lèvres; offrirent le même goût dans leurs contours qui sont précis, quelquefois secs; le même choix dans leurs couleurs, qui sont bien fondues et d'un bon accord; la même étude du clair-obscur, que les moins habiles chargèrent jusqu'à tomber dans les excès du genre ténébreux, mais que les plus intelligents employèrent avec modération.

César de Sesto.

Un de ceux qui s'approchèrent le plus de la manière du maître, fut, pendant un certain temps, *César* de Sesto, appelé aussi *César* le Milanais, et que ni le

Vinci seize années de travail, fut livré, en 1509, aux traits des arbalétriers de Louis XII lorsque ce prince s'empara de Milan.

Vasari, ni Lomazzo, n'ont rappelé parmi les disciples de Vinci; mais des écrivains plus modernes ont reparé cet oubli. Une tête de vieillard, que l'on voit dans la bibliothèque Ambroisienne, et qui, touchée et étudiée à la manière de Léonard, annonce toute la sagacité de l'auteur, est reconnue aujourd'hui pour un ouvrage de Sesto. Dans d'autres peintures, il suivit ouvertement les traces de Raphaël qu'il avait connu à Rome. On dit même qu'un jour ce prince de la peinture, lui dit : « il me paraît étrange, que nous, qui sommes liés d'une si étroite amitié, n'ayons en peinture aucun ménagement l'un pour l'autre. » Ainsi, ce grand peintre semblait admettre une lutte de talent, entre lui et Sesto. Ce dernier eut aussi des relations avec *Baldassar Peruzzi*, et peignit, concurremment avec lui, dans le château d'Ostie : Vasari paraît même donner l'avantage au Milanais dans l'exécution de ce travail, qui fut l'un des premiers auxquels Baldassar eût contribué. Cesare, du reste, est regardé comme le meilleur élève du Vinci, et Lomazzo le propose souvent comme un modèle pour le dessin, pour les attitudes, et principalement pour l'art d'éclairer ses tableaux. Il cite parmi les productions de cet artiste, une *Hérodiade*, dont j'ai vu une copie chez M. le conseiller Pagave, et elle me parut ressembler à la *Fornarina* de Raphaël. Une Sainte-Famille, qui rappelle singulièrement le style de ce grand maître, est aujourd'hui chez M. le chevalier *D. Girolamo Melzi*, qui acheta, il y a peu d'années, pour une somme considérable, le tableau d'autel si célèbre que l'on voyait à St-Roch. Il est divisé en plusieurs compartiments ; dans celui du milieu l'on voit, près du saint titulaire, une Vierge

avec l'Enfant-Jésus, imitée de celle de Raphaël qui existe à Foligno. César a emprunté du même auteur le Saint-Jean-Baptiste au-dessus des nuages, auquel il a donné pour compagnon un Saint-Jean évangéliste. Ceux-ci ornent la partie supérieure du tableau, et au-dessous, l'on voit deux saints demi-nus, Saint-Christophore et Saint-Sébastien; chacun d'eux est parfait dans son caractère, et le second est placé dans une attitude en raccourci aussi belle que neuve. Ce sont des figures d'une grandeur un peu au-dessus de celles du Poussin, et qui offrent une imitation si frappante de Correggio, selon M. l'abbé Bianconi, qu'on les croirait de la main de ce peintre, si l'on n'en connaissait le véritable auteur. Rien, en effet, dit-il, ne saurait surpasser la morbidesse, l'union, la transparence des chairs, le charme du coloris, et l'harmonie délicieuse qui règne dans l'ensemble de cette composition. Ce tableau d'autel est enfermé sous deux panneaux, sur lesquels sont représentés deux à deux, et avec une certaine symétrie, les deux princes des apôtres, puis Saint-Martin et Saint-Georges; ces deux derniers, à cheval. Ces peintures annoncent les mêmes principes, mais non pas le même soin que les précédentes: de quoi l'on peut conclure que ce peintre n'aspira point, comme le Vinci, à faire toujours des chefs-d'œuvre, mais que, comme le Luini, il se contenta d'en produire de temps en temps.

On voit, à Milan, quatre Saints qui occupent quatre pilastres fort étroits. On y reconnaît d'abord les deux figures à cheval que nous avons déja nommées; puis, les deux protecteurs, que l'on invoque contre la peste, St-Sébastien et Saint-Roch. On lit au bas de ces peintures:

Cæsar magnus f. 1533. Elles offrent de beaux raccourcis, auxquels le peintre a été obligé d'avoir recours, pour les adapter à cet espace resserré. Le St-Roch, entre autres, rappelle dans son ensemble celui que possède le chevalier Melzi. Toutes les têtes ont du relief, mais peu de beauté, à l'exception du St-Georges. Ces peintures sont communément attribuées au peintre dont nous parlons dans ce paragraphe; mais quelques-uns ont inféré de la signature qu'il était de *Magnani*; d'autres en ont douté, parce que ces fresques, nonobstant leur mérite, ne paraissent point répondre à son grand nom, et que l'on trouve dans un manuscrit qui m'a été communiqué par M. *Bianconi*, que la mort de *Cesare* de Sesto est rapportée à l'année 1524, mais d'une manière toutefois, qui peut encore donner lieu à quelque doute. Quant à moi, je vois plus d'une raison de croire que ces quatre figures appartiennent en effet à César. Je le reconnais d'abord à cette variété de styles que l'on a remarquée en lui, puis à la conformité d'idées, qui se retrouve dans les fresques et dans le tableau d'autel; mais j'appuie surtout mon opinion sur le silence du *Lomazo*, toujours si exact à nommer les bons peintres lombards, et qui ne rappelle, parmi ceux-ci, aucun autre César que celui de Sesto.

Bernazzano.

L'on ne doit point séparer de cet excellent peintre de figures le paysagiste *Bernazzano*, étroitement uni d'intérêts et d'amitié avec lui. Je ne sais si *Vinci* lui donna quelques leçons, mais il profita, sans contredit, de ses exemples ; et, lorsqu'il entreprit d'imiter les campagnes, les fruits, les fleurs, les oiseaux, il produisit ces merveilles que la Grèce a célébrées, en les

attribuant à Apelles, à Zeuxis, et que les peintres de l'Italie ont souvent renouvelées, quoiqu'avec moins de succés. Ayant peint un Fraisier dans une cour, les paons qui y furent trompés becquetèrent si obstinément le mur, qu'ils le gâtèrent. Cet artiste fit un fond de paysage, pour un Baptême du Christ peint par César, et il y ajouta quelques oiseaux, occupés à chercher à terre leur pâture. Le tableau ayant été exposé au soleil, de véritables oiseaux y volèrent, comme pour rejoindre leurs compagnons. Bernazzano, qui ne méconnaissait point sa faiblesse dans l'art de la figure, associa ses travaux à ceux de Cesare, qui ajoutait à ses paysages des fables ou des sujets d'histoire, et par fois, d'une manière assez licentieuse pour mériter d'être blâmé par *Lomazzo*. Néanmoins, parmi ces tableaux, ceux auxquels l'auteur a apporté le plus d'étude, sont fort estimés.

Gio. Antonio Beltraffio.

Gio Antonio Beltraffio (c'est ainsi que son nom est écrit dans l'inscription de son tombeau), gentilhomme milanais, exerça la peinture dans les heures de liberté que lui laissaient des occupations plus graves, et il laissa quelques tableaux à Milan et ailleurs; mais le meilleur de tous est à Bologne, dans l'église de la Miséricorde. L'auteur y avait indiqué son nom, celui de Vinci son maître, et l'année 1500; signature que l'on n'y lit plus aujourd'hui. On y voit la Vierge-Marie, entre St-Jean-Baptiste et St-Bastien; puis, à genoux, aux pieds du trône, *Girolamo*, de Cesio qui avait commandé le tableau. C'est le seul ouvrage de Beltraffio que l'on connaisse en public, et il est très-précieux par cette raison. Tout y annonce son école, si recherchée dans l'expression des têtes,

si judicieuse dans la composition, si transparente dans les contours; le dessin, cependant, est un peu plus sec que celui de ses condisciples; effet, peut-être, des premières leçons qu'il avait reçues des Milanais du quinzième siècle, lesquels manquaient généralement de correction.

Francesco Melzi, autre noble milanais, est aussi compté parmi les disciples de *Léonard*; il avait reçu de lui, dès son enfance, les premières notions du dessin, et se rapprocha plus que les autres de sa manière. Il fit même des tableaux, que l'on a souvent confondus avec ceux de son maître; mais il travailla peu, parce qu'il était riche (1). Il était singulièrement aimé de Léonard, parce qu'il joignait à l'aspect de la beauté le cœur le plus reconnaissant; jusqu'à suivre son maître en France à son dernier voyage. Il en fut récompensé avec usure; car Léonard lui laissa en héritage tous ses dessins, ses instruments, ses livres et ses manuscrits. Le Melzi contribua aussi à illustrer la mémoire de Léonard, en communiquant des notices sur sa vie au *Vasari* et à *Lomazzo*, et en conservant à la postérité le précieux dépôt de ses écrits. Aussi, tant que subsistera la riche bibliothèque Ambroisienne, on sera fondé à croire que le Vinci fut l'un des premiers réformateurs, non-seulement de la peinture, mais encore de la statique, de l'hydrostatique, de l'optique et de l'anatomie. Francesco Melzi.

Andrea Salai ou *Salaino* réussit par les mêmes avantages de la figure et par les mêmes qualités de l'ame, à se faire aimer de *Vinci*, lequel, suivant l'expression Andrea Salai.

(1) Amoretti, *Mem. Stor. del Vinci*, page 130.

en usage alors, en fit *sa créature*, et le prit souvent pour modèle, lorsqu'il voulait faire de belles têtes d'homme ou d'ange. Il lui enseigna, dit Vasari, une infinité de secrets de son art, et retoucha ses ouvrages, lesquels, je crois, ont peu à peu changé de nom, car un tableau du Salai ne vaut point un de ceux du Vinci. L'on indique sous le nom du *Salaino*, un St-Jean-Baptiste qui a de la grace, mais aussi un peu de sécheresse; cet ouvrage est à l'archevêché. Un portrait d'homme, plein de vivacité, que l'on voit dans le palais Aresi, et un petit nombre d'autres morceaux, sont attribués au même auteur; mais le tableau de la sacristie de St-Celse, est plus célèbre que tous les autres. Il fut tiré du carton de Léonard, fait à Florence, et tellement applaudi, que toute la ville courut en foule pour le voir, comme l'on court à une solennité. *Vasari* l'appelle le carton de Ste-Anne; et l'on y voit, en effet, cette Sainte qui contemple, avec la Vierge-Marie, le Divin Enfant, tandis que celui-ci joue avec le Précurseur. Cet ouvrage devint si célèbre, que François Ier ayant appelé en France *Léonard de Vinci*, voulait qu'il y coloriât ce carton; mais Léonard, *selon sa coutume*, dit Vasari, *l'amusa long-temps par des paroles*. On sait, d'ailleurs, par une lettre du P. Resta, insérée dans le troisième volume des *Pittoriche*, que Vinci avait fait trois cartons de cette Ste-Anne, et que l'un d'eux fut colorié par le Salai. Celui-ci se conforma d'une manière admirable au goût de l'inventeur dans ses teintes modérées, et d'une si douce harmonie dans l'aspect riant de son paysage, dans le grand effet qu'il savait produire. Cette peinture eut long-temps pour vis-à-vis, dans la sacristie, une Sainte-Famille de

Raphaël qui est aujourd'hui à Vienne; et elle soutenait très-bien cette redoutable comparaison. Le grand duc Ferdinand III a acheté une copie semblable de ce carton, à Vienne, laquelle est aujourd'hui placée dans la galerie royale de Florence; elle fut peut-être aussi l'ouvrage du Salai.

Marco Uglone ou *Uggione*, ou d'Oggione, doit figurer parmi les meilleurs peintres milanais. Il ne s'occupa pas seulement de tableaux de chevalet, comme la plupart des élèves de Vinci, habitués à faire peu et bien; mais ce fut un habile peintre de fresques, et ses travaux, au couvent de la Paix, conservent encore leurs contours réguliers et leurs couleurs brillantes. Quelques-uns de ceux-ci sont dans l'église, et une composition très-vaste sur le Crucifiement orne le réfectoire. Cet ouvrage est frappant par la variété, la beauté, l'esprit des figures. Peu de Lombards ont atteint le degré d'expression que l'on observe ici; peu sont parvenus à composer avec autant d'art, et à vêtir leurs personnages d'une manière aussi originale. Dans les figures humaines, il cherche l'élégance; dans ses chevaux, on reconnaît un disciple de Vinci. Dans un autre réfectoire (et ce fut celui de la Chartreuse de Pavie), il copia le Cénacle de Léonard; et cette copie est telle qu'elle répare en quelque sorte la perte de l'original. Milan a deux tableaux d'autels de la même main: l'un à *San Paolo in Compito*, l'autre à Sainte-Euphémie, conformes au style de cette école, tel que nous l'avons déja décrit; ces deux tableaux sont beaux, et même d'un grand prix. Mais la manière que l'auteur suivit dans ses fresques est plus moelleuse et plus analogue aux doctrines modernes.

Marco d'Oggione.

Dans les *Mémoires historiques* de Vinci, écrits par l'Amoretti, on trouve, parmi les élèves du premier, un Galeazzo, sans pouvoir déterminer précisément quel il était; puis d'autres peintres nommés dans les manuscrits de Léonard, comme un Jacopo, un Fanfoja, un Lorenzo, que l'on pourrait croire qui fut le même que Lotto. Mais il semble que les époques qui nous sont données par le comte Tasso et le P. Federici, ne s'accordent pas bien avec le Lorenzo de Vinci, qui était né en 1488, et vint travailler auprès de Léonard, au mois d'avril 1505, peut-être pendant que ce dernier était à Fiésole, puisqu'il est certain qu'il s'y trouvait dans le mois de mars, c'est-à-dire, un mois auparavant (*); et il continua à demeurer près de lui, du moins pendant tout le temps qu'il vécut en Italie. Je penche à croire que c'était son domestique.

Gio. Pedrini. Pietro Ricci. Cesare Cesariano. Niccola Appiano. Cesare Arbasia.

Le P. Resta, dans sa *Galleria portatile*, dont notre troisième chapitre fait mention, a introduit, parmi les élèves milanais de Vinci, un *Giovanni Pedrini*, le Lomazzo, et un *Pietro Ricci*, duquel je ne sais rien de plus. D'autres y comprennent aussi *Cesare Cesariano*, architecte et miniaturiste, duquel Poleni a écrit la vie. Lattuada range encore dans ce nombre *Niccola Appiano*, et le fait auteur d'une peinture à fresque sur la porte de l'église de la Paix; ouvrage qui certainement est dans le style de l'école de Léonard. *Cesare Arbasia*, duquel nous aurons à parler dans le chapitre VI du Tome V, où nous nous occuperons du Piémont, fut mal à propos regardé, à Cordoue, comme un élève de Vinci, et nous est indiqué comme tel par

(*) Amor., page 90.

Palomino; mais il ne put l'être en effet, si l'on considère l'époque de sa vie et le caractère de ses peintures. Si la ressemblance du style pouvait suffire pour déterminer l'école où un peintre se forma, je devrais ajouter à celle de Vinci une foule de ceux de Milan et de l'État Milanais. Mais je ne puis renoncer à une maxime que j'ai déja présentée au lecteur sous des formes diverses; et c'est que la seule histoire indique les écoliers, et que le style découvre les imitateurs. Ainsi, j'appellerai imitateurs, ne pouvant les déclarer disciples du Vinci, le comte *Francesco* d'Adda, qui peignit sur bois et sur ardoise des tableaux de cabinet. *Ambrogio Egogni*, duquel reste à Nerviano un beau tableau d'autel fait en 1527; *Gaudenzio Vinci* de Novaro, connu par un autre tableau d'autel à Arona, avec une date antérieure à la précédente. Je n'ai point vu les ouvrages que je cite; mais je sais qu'ils ont été généralement jugés comme analogues au style de Léonard, et que le dernier est un chef-d'œuvre. Un autre fut exposé publiquement à Rome, il y a peu d'années, et c'est une Vierge tout-à-fait conforme à la manière du Vinci, ainsi que je l'ai entendu dire; elle porte cette inscription : *Bernardinus Faxolus de Papia fecit* 1518. Cet ouvrage fut acheté par le prince Braschi pour sa belle galerie; et ce fut une chose qui parut nouvelle à Rome, de voir qu'un si grand peintre se présentât seul à notre siècle sans l'appui d'aucun historien. Mais ces incidents ne sont point rares en Italie; et c'est une partie de sa gloire que de compter ses grands artistes non par quantités numériques, mais par masses.

Francesco d'Adda.

Ambrogio Egogni. Gaudenzio Vinci.

Bernardino Fasolo.

Il nous reste à parler du plus célèbre imitateur du

Bernardino Lovino.

Vinci, *Bernardino Lovino*, selon sa signature, ou *Luini*, comme on l'appelle communément, peut-être parce qu'il était né à Luino, sur le lac Majeur. Resta soutient qu'il ne vint à Milan qu'après le départ du Vinci, et qu'il reçut les leçons de Scotto. L'auteur du *Guide* le range (*) parmi les écoliers de Léonard, et, en considérant son âge, je pense qu'il avait pu l'être en effet : car, si Gaudenzio, né en 1484, fut *disciple à-la-fois de Scotto et de Lovino*, selon l'assertion de Lomazzo dans son traité (**), il s'ensuit que Bernardino était déja peintre vers 1500, lorsque Vinci quitta Milan. Et c'est à peu près vers ce temps que Vasari place Bernardino de Lupino, qui peignit si délicatement à Sarono les Noces et les autres circonstances de la vie de la Vierge-Marie; mais Vasari aurait dû dire de Luino. Je condamne aussi un annotateur de Vasari, pour avoir voulu changer le nom de Lupino en celui de Lanino, qui fut élève de Gaudenzio. Le portrait qu'il fit de lui-même à Sarono, et qu'il introduisit dans la Dispute de Jésus-Enfant, où il se représenta déja vieux, me fortifie encore dans ma conjecture; car l'on était alors à l'année 1525, selon l'inscription même du tableau.

Il est donc probable que l'on peut donner au Luini une place parmi les disciples du Vinci; et celui-ci l'admit sans aucun doute dans son académie. Il y eut d'autres adeptes de cette école qui allèrent plus loin que Bernardino pour la finesse du pinceau et pour la grace du clair-obscur; mérite que Lomazzo accorde à Cesare de

(*) Page 120.
(**) Page 421.

Sesto, en ajoutant que Luini fit les ombres d'une manière plus grossière.

Quoi qu'il en soit, et en envisageant dans tout son ensemble son mérite comme peintre, aucun ne s'approcha davantage du *Vinci* que Bernardino, qui dessina, coloria, et composa pour la plus part du temps d'une manière tellement conforme à celle du chef de son école, que beaucoup de ses tableaux, hors de Milan, passent pour être de *Vinci*. Tel est le sentiment des véritables connaisseurs rapporté, et approuvé par l'auteur du *nouveau guide*, qui est certainement de ce nombre, et qui indique à ce propos deux tableaux de la bibliothèque Ambroisienne: la Madeleine, et le Saint-Jean caressant son agneau; ouvrage que les étrangers peuvent à peine se persuader qui ne soit point de *Léonard*. J'ai vu d'autres de ses peintures d'un mérite égal ou presque tel dans plusieurs galeries de Milan déja citées plusieurs fois.

Il faut néanmoins se rappeler ici ce que j'ai remarqué il n'y a pas long-tems à l'égard de *Cesare* de Sesto, qu'il a aussi, dans quelques-uns de ses ouvrages, une grande ressemblance avec le style de *Raphaël*; par exemple, dans une Madone qui appartient au prince de *Keweniller*; et dans quelques autres que je sais avoir été achetées pour des productions de Raphaël. C'est de là, j'imagine, qu'est venue l'opinion de quelques-uns, qu'il avait été à Rome, ce que l'abbé *Bianconi* révoque en doute avec raison (*), en se déclarant même pour l'opinion contraire; je ne me mettrai point en opposition avec lui, que je n'aie à m'appuyer sur quelque

(*) Page 391.

preuve positive. J'ai discuté ce point dans le troisième chapitre, en parlant du Corrège; et s'il m'a paru plus vraisemblable que ce divin génie ait agrandi et embelli son style, sans avoir vu à Rome ni *Michelangiolo*, ni *Raffaello*, je ne suis point éloigné de croire que la même chose soit arrivée à *Luini*. La nature est un livre ouvert également à tous les peintres; le goût enseigne à choisir, et l'exercice conduit pas à pas à l'exécution de ce que l'on a choisi. Le goût de Léonard était si parfaitement conforme à celui de Raphaël, par sa délicatesse, par sa grace, par l'expression vive des passions de l'ame, que s'il n'eût point été distrait de la peinture par une multiplicité d'autres études, et qu'il eût sacrifié quelque chose de la délicatesse pour ajouter un peu à la facilité, à la beauté, à la rondeur des contours, le style de Léonard aurait éte spontanément à la rencontre de celui de Raphaël, avec lequel il présente les rapports les plus frappants, surtout dans quelques-unes de ses têtes. C'est, je crois, ce qui arriva à *Bernardino* qui s'était approprié le style de *Vinci* et vivait dans un siècle qui allait déja au-devant d'une facilité plus grande et d'un moelleux plus parfait. Il commença aussi par uu style moins plein, et voisin de la sécheresse, tel qu'on le voit évidemment dans sa Piété de l'église de la Passion; puis, il parvint peu à peu à le rajeunir. Le tableau même de l'ivresse de *Noé* que l'on montre à San-Barnaba, comme l'un de ses ouvrages les plus recommandables, a une précision de dessin, une coupe de vêtements et un agencement de plis qui annoncent un reste du quinzième siécle. Il s'en éloigue davantage dans les sujets d'histoire de la Sainte-Croix faites vers l'an 1520, et dont il répeta quelques-uns à

Sarono: cinq ans après il s'éleva dans ces derniers au-dessus de lui-même. Ce sont les ouvrages qui se rapprochent le plus du faire de Raphaël; mais ils conservent la minutie des ornements, la dorure des nuages, les formes vulgaires dans les ornements des temples qui rappellent trop les peintures de Mantegna et de ses contemporains tandis que tous ces usages furent abandonnés et proscrits par Raphaël, lorsqu'il eut atteint la plus grande hauteur de son style. Je crois cependant que le Luini dut moins la perfection de sa manière à son séjour à Rome, pendant lequel il put tirer quelque estampe ou quelque copie des peintures des artistes qui y avaient fleuri, qu'à l'académie du *Vinci*, des doctrines duquel il me paraît totalement imbu; mais il en fut surtout redevable à son propre génie si élevé dans son genre, qu'il ne put être comparé qu'à celui d'un petit nombre de peintres. Je dis dans son genre, et je comprends en cela ce qu'il a de suave, de gracieux, de tendre, de rempli de sentiments dans les sujets de l'histoire de la Vierge à *Sarono*: elle y est représentée sous des traits qui s'approchent de la beauté, de la noblesse, de la modestie, que lui imprima Raphaël, mais qui n'en sont point une copie. Ces perfections semblent toujours se modifier selon le sujet figuré, soit que la Vierge se présente à l'autel nuptial et qu'elle écoute avec admiration les prophéties de Siméon, ou que, pénétrée de la sainteté du grand mystère, elle reçoive les Mages de l'Orient; ou que, partagée entre la douleur et la joie, elle interroge son Divin Fils pour savoir pourquoi il l'avait abandonnée. Les autres figures ont aussi le genre de beauté, propre à leur caractère; des têtes qui paraissent avoir la vie;

des regards, des mouvements qui semblent demander une réponse; une variété d'idées, de costumes, de passions toutes imitées de la nature; un style dans lequel tout paraît vrai, et point étudié, qui attire dès la première vue, qui engage à l'observer détail par détail, au point que l'on a de la peine à s'en détacher. Tel est le style de *Luini* à cette époque; il diffère peu dans les autres peintures qu'il exécuta d'une manière plus étudiée à Milan, et dans un âge plus avancé. Je ne conçois même pas comment *Vasari* pourrait être excusé, lorsqu'il dit que *tous* les ouvrages de *Luini* ont *du mérite*, tandis que pour la plus part ils frappent d'admiration. Lorsque l'on voit son Jésus flagellé à St-George, on ne saurait dire par quel pinceau le Redempteur a été représenté sous des traits plus aimables, plus humbles, plus pénétrés d'une piété divine. Et si l'on observe chez MM. *Litta* et dans d'autres maisons illustres, ses tableaux de cabinet les plus étudiés, l'on est embarrassé de dire combien d'autres peintres avaient alors un talent égal au sien. Du reste, *Luini* ne paraît point avoir travaillé avec lenteur, du moins dans ses tableaux à fresque. Le Couronnement d'épines que l'on voit dans le collège du Saint-Sépulcre, ouvrage dont les figures sont très-nombreuses, et qui lui fut payé 115 livres, lui couta 38 jours de travail, outre les onze jours qu'y employa l'un des jeunes peintres par lesquels il se faisait aider. Il se servit d'auxiliaires semblables dans le chœur de Sarono, dans le monastère *Maggiore* à Milan, dans plusieurs églises du lac Majeur; enfin, dans d'autres lieux où il peignit, encore, et où il paraît que l'on doit placer ce qu'il produisit de moins bon.

Évangéliste Luini.

On ne connaît de ses élèves que ses deux fils, qui

vivaient encore en 1584, lorsque Lomazzo publia son traité, dans lequel il les nomme d'une manière honorable. Il dit d'*Évangéliste Luïni*, qui paraît avoir été le second, qu'il était plein de génie et d'originalité pour les festons et les ornements de toute espèce; il le vante même comme fort habile dans d'autres genres de peinture : je regrette qu'il ne nous ait indiqué aucun de ses ouvrages. *Aurelio Luini* est cité plusieurs fois avec éloge dans le même traité, puis dans le *Théâtre* de Lomazzo, pour son intelligence de l'anatomie et pour le talent qu'il eut de faire le paysage et la perspective. Il l'introduit encore dans son traité de la peinture comme le meilleur des peintres milanais alors vivants. Il était parvenu, dit l'auteur, à rivaliser heureusement avec le style de Polydore. On vante de la main d'Aurelio une vaste peinture à fresque sur la façade de la Miséricorde. Mais deux siècles s'étant écoulés depuis lors, M. l'abbé Bianconi a pu écrire plus librement à l'égard de cet artiste : il assure qu'il fut à la vérité le fils, mais nullement l'imitateur de Bernardino, de la pureté de style duquel il est bien éloigné. Et en effet, si l'on en excepte la composition, l'on ne trouve rien qui satisfasse complètement dans les ouvrages d'Aurelio. On y reconnaît assez souvent le style de son père, mais gâté et maniéré; les idées en sont communes, les mouvements peu naturels, les plis léchés et exécutés de pratique. J'expose ces remarques après avoir observé plusieurs de ses ouvrages les plus certains, parmi lesquels est un tableau de la galerie Melzi, où on lit son nom et l'année 1570. J'en ai cependant vu quelques autres d'un meilleur goût à Milan, et de ce nombre est le Baptême du Christ à St-Laurent; pein-

Aurelio Luini.

ture qui semble sortie du pinceau de Bernardino. Aurelio enseigna *Pietro Gnocchi*; et si je ne me trompe, son élève l'emporta sur lui en bon goût et en discernement. Comme l'on connaît un Pietro Luini, dont les ouvrages sont remarquables par leur grace et par leur fini, et que l'on croit qu'il est le dernier des Luini, j'ai conçu le soupçon que c'était peut-être le Pietro duquel nous parlons, et auquel on aurait quelquefois donné pour surnom le nom de famille de son maître, ainsi qu'on l'a fait à l'égard de Porta et de plusieurs autres peintres du seizième siècle. Celui-ci est l'auteur du tableau de l'église de St-Victor, où l'on voit Saint-Pierre recevant l'investiture des clefs.

Pietro Gnocchi.

École des Milanais.

Nous avons vu, à peu près comme dans la généalogie d'une famille, la succession de Léonard à Milan. L'autre école qui reconnaissait pour ses fondateurs et Foppa, et les autres peintres du quinzième siècle que nous avons précédemment nommés, réclame maintenant notre attention. Elle n'a point été confondue avec l'école du Vinci, et a toujours été considérée séparément par tous les écrivains : elle profita néanmoins beaucoup des exemples de ce grand maître, et je crois même de ses discours; car l'histoire le dépeint, ainsi que Raphaël, comme un homme plein de douceur et de bienveillance dans sa manière d'accueillir tout le monde; toujours disposé à communiquer sans envie ses lumières aux jeunes peintres studieux. Ainsi, en observant Bramantino et les autres peintres milanais depuis la moitié du seizième siècle, on les trouvera les uns plus, les autres moins, imitateurs du Vinci; attentifs à étudier son clair-obscur, appliqués à saisir son expression, un peu sombres comme lui dans les

carnations, et plus portés à colorier avec vigueur qu'avec agrément. Mais ils recherchèrent moins soigneusement le beau idéal, et sont moins nobles dans leurs idées, moins délicats dans leur goût, à l'exception de Gaudenzio, qui rivalisa en tout avec les plus habiles peintres de son temps : et c'est le seul de l'ancienne école qui ait propagé ses doctrines par l'enseignement.

Gaudenzio Ferrari.

Gaudenzio Ferrari de Valdugia est appelé par Vasari Gaudenzio de Milan; nous avons fait mention de lui en parlant des élèves de Raphaël, en rapportant l'opinion de l'Orlandi, qui le fait élève de Pierre Perugin, et enfin en nommant quelques tableaux qui lui sont attribués dans la Basse Italie. Mais dans ce pays où il ne résida jamais que comme étranger, et où peut-être il fit l'essai de quelque manière nouvelle, il est difficile de le reconnaître. Il y a, d'ailleurs, une infinité de choses douteuses et dans ce que l'on dit de lui et dans ce que l'on indique comme ses ouvrages : nous reviendrons à lui dans l'histoire de l'école de Ferrare; mais on peut en parler plus franchement à l'égard de la Lombardie, parce qu'il s'y trouve une quantité de ses peintures et une foule de faits qui lui sont relatifs, et qui sont racontés par Lomazzo, son successeur dans le même art, ainsi que nous le verrons. Celui-ci lui donne principalement pour maître Scotto et ensuite Luini; on ajoute encore, mais c'est une tradition des Verceillais, qu'il avait étudié encore auparavant sous la direction de Giovenone. Novare se vante d'avoir un de ses premiers tableaux, et c'est une peinture d'autel de la cathédrale, exécutée en divers compartiments selon l'usage du quinzième siècle, avec toutes les

dorures qui étaient en vogue à cette époque. Vercelli a, dans l'église de St-Marc, la copie du Carton de Ste-Anne, à laquelle sont joints St-Joseph et je ne sais quel autre saint. Cet ouvrage, qui date de l'époque de la jeunesse de l'auteur, annonce qu'il tourna de bonne heure ses regards vers Léonard, duquel, selon Vasari, il tira une grande utilité. Il alla, jeune encore, à Rome, où Raphaël, dit-on, l'employa parmi ses aides. Il recueillit de cet exercice une manière plus grande dans le dessin, et plus agréable quant au coloris, que tout ce que les ouvrages des Milanais avaient offert jusqu'alors. Lomazzo, contredit par Scanelli, l'élève au nombre des sept premiers peintres du monde, nombre duquel il a eu le tort d'exclure le Corrège. Car, lorsque l'on fait la comparaison de la Coupole de Parme avec celle de Ste-Marie près Sarono, peinte par Gaudenzio à peu près vers le même temps, on trouve, dans la première, des perfections et des beautés que l'on chercherait vainement dans la seconde; et, toute peuplée qu'est celle-ci de figures belles, variées et bien groupées, il y reste, ainsi que dans quelques autres ouvrages de Gaudenzio, à bannir quelques traces de l'ancien style, comme la dureté, la disposition trop symétrique des figures, quelques tuniques d'anges pliées à la manière de Mantegna, quelques figures dont le relief est fait en stuc et colorié par dessus; pratique que l'auteur mit aussi en usage dans les harnois des chevaux et dans d'autres accessoires à la manière de Montorfano.

A l'exception de ces légers défauts, qu'il évita entièrement dans ses meilleurs ouvrages, Gaudenzio fut sans contredit un très-grand peintre, et il est, parmi

les auxiliaires de Raphaël, celui qui s'approcha le plus de Perino et de Jules Romain. Il eut comme eux une étonnante fécondité d'idées, quoique dans un genre différent; car Jules s'occupa beaucoup de sujets profanes, et même licentieux, tandis que Gaudenzio ne traita que des sujets sacrés. Il se distingua par-dessus tous les autres par le talent d'exprimer la majesté divine, les mystères de la religion, les sentiments de la piété, auxquels lui-même fut toujours fidèle; il fut même appelé *eximiè pius* dans un synode de Novare. Il prévalut dans le caractère de la force, non pas qu'il fit sentir les muscles d'une manière trop marquée; mais il choisissait souvent des attitudes que Vasari appelle étranges, et qui n'étaient qu'imposantes et terribles lorsque le sujet l'exigeait. Telle était la Passion du Christ, dans l'église des Graces, à Milan, où il eut le Titien pour concurrent; et la Chute de St-Paul aux Conventuels de Verceil. Ce tableau est de tous ceux que j'ai vus, celui qui se rapproche davantage de celui de Michel-Ange dans la chapelle Paolina. Dans ses autres peintures, cet artiste se plut à rechercher les raccourcis les plus difficiles, et il en fait un usage continuel. Il n'égala point Raphaël en grace et en beauté; il eut néanmoins beaucoup de ces deux caractères; et c'est une justice qu'on ne peut se dispenser de lui rendre en voyant l'église de St-Christophore de Verceil. Il a figuré le saint Titulaire au-dessus de l'autel, et a représenté, sur les parois, diverses actions de la Vie de Jésus-Christ, avec quelques autres de celle de Marie-Madeleine : il a déployé dans ce grand ouvrage, plus que dans aucun autre, le caractère d'un peintre gracieux; on admire les belles têtes qu'il y a introduites,

et surtout de petits anges qui ont autant de charme dans leurs formes que d'esprit dans leurs mouvements. J'ai entendu citer cette peinture comme la meilleure des productions de l'auteur. Mais Lomazzo et l'auteur du *Guide* assurent que le style de Gaudenzio, dans le Sépulchre de Varallo, offre ce qu'il a produit de plus parfait.

Quant aux autres détails de son style, on peut dire que le Ferrari est un coloriste si riant et si animé contre l'usage des Milanais, que, dans quelque église qu'il ait peint, on n'a pas besoin de chercher ses peintures, elles se présentent tout de suite aux yeux du spectateur et l'attirent à elles. Les carnations sont vraies et choisies selon les sujets ; les costumes pleins de goût et d'originalité, offrent toutes les variétés que l'art sait donner aux étoffes ; des nuances changeantes et si bien assorties, qu'il est impossible de rien trouver de plus agréable chez d'autres peintres. Il retrace, s'il est permis de le dire, les ames encore mieux que les corps. Cette partie de la peinture est une de celles qu'il a le plus étudiées; car il est peu d'autres peintres, chez lesquels on observe des poses aussi décidées et des traits aussi parlants. S'il ajoute à ses figures ou des campagnes, ou des vues d'architecture, le paysage est accompagné de quelque rocher, de montagne d'un effet pittoresque, qui charme par sa nouveauté, et les fabriques sont conçues avec toute l'intelligence qu'il avait de la perspective; mais le Lomazzo a écrit tant de particularités sur son grand talent dans la peinture et dans l'art de modeler, qu'il est inutile d'en rien dire de plus. J'ajouterai, néanmoins, avec regret, que ce grand homme fut peu connu ou mal apprécié par Vasari : c'est ce qui fait que les ultramontains,

mesurant le mérite d'un peintre sur la place qu'il occupe dans l'histoire, le jugent mal, et l'ont presque voué au silence dans leurs écrits.

Les imitateurs de Ferrari firent vivre son style pendant long-temps; mais les premiers en furent observateurs fidèles, plus que les seconds, et ceux-ci plus que les troisièmes. La plupart se sont moins attachés à la grace de son dessin et de son coloris, qu'à son expression et à sa facilité; jusqu'à tomber parfois dans les vices voisins, qui sont l'exagération et la négligence. Les élèves les moins célèbres de Gaudenzio, furent *Antonio Lanetti* de Bagnato, duquel je ne sais pas qu'il soit resté aucun ouvrage certain; *Fermo Stella* de Caravaggio, et *Jules-César Luini*, Valsesien, que l'on retrouve encore dans quelques chapelles de Varallo. *Lomazzo* (*) nous donne pour imitateurs de *Gaudenzio*, outre le *Lanino* auquel nous reviendrons bientôt, *Bernardo Ferrari* de Vigevano, dont la cathédrale renferme deux panneaux d'orgues, peints de sa main, et *Andrea* ou *Andrea del Gobbo*, ou *Andrea* de Milan, désigné ainsi par Vasari, à la fin de la vie de Correggio, au temps duquel il vécut. L'historien assure que « ce fut un peintre et un coloriste « agréable, savant dans son art, et aimant à en cher- « cher les difficultés. » Il cite de lui plusieurs tableaux faits pour des collections particulières; puis, une Assomption à la Chartreuse de Pavie; lieu dans lequel Torre (**) prétend qu'il fut compagnon du *Salaino*. Les deux plus renommés de ces imitateurs de Gauden-

Élèves de Gaudenzio.

Antonio Lanetti. Fermo Stella. Jules-César Luini.

Bernardo Ferrari.

Andrea Solari.

(*) V. son *Trattato*, chap. 37.
(**) Page 138.

Gio. Battista della Cerva. zio, sont, *Giovanni-Battista della Cerva* et *Bernardino Lanino*, desquels on fait sortir deux branches d'une même école; celle de Milan et celle de Verceli.

Le *Cerva* demeura toujours à Milan; s'il peignit tous ses tableaux comme celui qui est à *San Lorenzo*, et représente l'Apparition de Jésus-Christ à Saint-Thomas et aux autres apôtres, il peut être placé au premier rang de ceux de son école, tant ses têtes sont animées et bien choisies, tant ses couleurs sont brillantes et bien distribuées, tant l'ensemble et l'harmonie de cette peinture causent de surprise. On peut croire qu'il fut profond dans son art, quoique l'on ne trouve plus de ses ouvrages dans les édifices publics; car, ce fut de lui que *Giovanni Paolo Lomazzo*, de Milan, apprit les principes qu'il a développés dans son *Traité de la peinture*, publié en 1584, et dont il donna un Abrégé dans l'*idée du Temple de la peinture*, imprimé en 1590; sans parler des vers qu'il fit sur des sujets relatifs à son art.

Gio. Paolo Lomazzo

Orlandi, dans son article sur cet écrivain, a glissé plusieurs fausses dates, rectifiées depuis par M. *Bianconi*, qui fixe le commencement de sa cécité, à l'année 1571, laquelle était la trente-troisième de son âge. Tant qu'il eut l'usage de la vue, il s'appliqua à s'instruire, autant que pouvait le permettre cette époque, à laquelle, il faut bien le dire, il régnait des préjugés de plus d'une espèce. Il voyagea par toute l'Italie, étudia les belles-lettres et les sciences, et l'on peut même ajouter qu'il s'en enivra en quelque sorte, en voulant paraître mal à propos philosophe, astrologue, mathématicien, et par cette raison, traitant les choses les plus claires, d'une manière abstruse et fausse

quelquefois, comme les principes de l'astrologie judiciaire sont faux eux-mêmes. Ce défaut choque dans son grand ouvrage, mais on le lui pardonne facilement, parce qu'il se trouve dispersé çà et là, et disséminé en quelque sorte. Mais il rebute davantage dans son Abrégé, où dans *son Temple de la peinture*, parce qu'il y est accumulé en un seul point ; ce qui véritablement révolte le bon sens. Tandis que l'auteur veut enseigner un art qui consiste à bien dessiner et à bien colorier, il vole de planète en planète, et à chacun des sept peintres qu'il appelle *souverains*, il assigne un de ces corps célestes, puis un métal correspondant ; enfin, à cette idée mal conçue, il en mêle d'autres encore plus extravagantes. Cette méthode et sa fatigante prolixité, joints au défaut d'un Index bien ordonné, font que ses Traités sont fort peu lus, et ce serait un avantage pour cet ouvrage, si on le réimprimait, en élaguant les feuillages parasites et en choisissant les fruits; car ces écrits abondent non-seulement en notices historiques pleines d'intérêt, mais aussi en excellentes théories, recueillies de la bouche de ceux qui avaient connu *Léonard* et *Gaudenzio*. Ils sont, d'ailleurs, remplis d'observations justes sur la pratique des meilleurs maîtres, de remarques d'une grande érudition sur la mythologie, l'histoire et les mœurs des anciens. On peut surtout regarder comme d'un grand prix ses règles de la perspective, extraites des manuscrits de *Foppa*, de *Zenale*, de *Mantegna*, de Vinci (*); en outre desquelles il nous a

(*) *Tratt.*, page 264.

conservé des fragments de Bramantino (*), qui fut très habile dans cet art.

Ce genre de mérite du traité de Lomazzo, joint à une certaine manière d'écrire qui, si elle n'est point agréable comme celle du Vasari, n'est du moins pas hiéroglyphique comme celle de Zuccaro, ni triviale comme celle du Boschini, en font un ouvrage digne d'être lu par les peintres expérimentés, qui peuvent en recommander utilement les meilleurs chapitres à l'attention des étudiants les plus avancés. Je ne connais rien qui soit plus capable de féconder de jeunes têtes en idées pittoresques sur tous les sujets, rien qui les attache davantage en leur apprenant à traiter des sujets antiques, rien qui les dispose mieux à la connaissance du cœur humain, des passions qui l'agitent, et des signes par lesquels elles se manifestent au dehors; des nuances par lesquelles elles se modifient dans tel pays, et des nuances opposées qui les caractérisent dans tel autre. L'auteur, enfin, y détermine quelles sont, par rapport à ces mêmes passions, les limites de la convenance et de la vérité; et l'on peut dire que nul autre ouvrage ne renferme, dans un seul volume, des préceptes plus utiles pour former un artiste réfléchi, judicieux, pénétré de l'esprit de Léonard, qui fut le fondateur de l'école milanaise, et qu'il me soit permis de le dire, de la peinture philosophique, laquelle réside toute entière dans la connaissance approfondie et méditée de chaque partie de l'art.

Les peintures de Lomazzo ne peuvent être sujettes

(*) Page 276.

à aucune incertitude, puisque lui-même a chanté sa vie et ses ouvrages dans des vers qu'il fit moins sans doute avec la prétention de figurer parmi les poètes, qu'avec le projet de se distraire de sa cécité, et qu'il intitula les *Grotesques* (1).

Ses premières productions, ainsi qu'il arrive toujours à tous les peintres, sont faibles, et l'on doit mettre de ce nombre la copie du Cénacle de Leonardo, que l'on voit à l'église de la Paix. Dans les autres, on reconnaît le maître qui a voulu mettre en pratique ses propres maximes, et il y réussit tantôt plus, tantôt moins heureusement. L'une des principales était de considérer comme dangereuse l'imitation des travaux d'autrui, soit qu'on l'empruntât des peintures ou des estampes. Il veut donc que le peintre vise à être original, en formant d'abord dans sa pensée tout le plan de sa composition, et en copiant les détails d'après la nature et la vérité. Cette maxime, dérivée de Gaudenzio, se manifeste chez d'autres peintres de ce temps, mais surtout chez le Lomazzo. On trouve toujours dans ses tableaux quelques traits d'originalité, comme dans celui de St-Marc, où, au lieu de mettre, suivant l'usage

(1) Si l'on doutait que le Lomazzo fût aveugle lorsqu'il composait ces vers, il suffirait, pour s'en convaincre, d'en lire quelques-uns, tels que ceux-ci :

Quindi andai a Piacenza, e ivi fei
Nel refettorio di Sant' Agostino
La facciata con tal istoria pinta.
Da lontano evvi Pietro in orazione
Che vede giù dal Cielo un gran lenzuolo
Scender pien d' animai piccoli e grandi
Onde la quadragesma fu introdotta, etc.

commun, les clefs entre les mains de St-Pierre, il les lui fait donner par l'Enfant-Jésus avec une grace enfantine; mais la nouveauté de ses idées est encore plus saillante dans les grands tableaux d'histoire, tels que le Melchisedech de la bibliothèque du monastère de la Passion; les figures y sont en grand nombre, l'intelligence du nu le dispute à la grace des vêtements, et la vivacité des couleurs à celle des attitudes. L'auteur y ajouta dans le lointain un combat bien conçu et bien dégradé. Je n'ai point vu de sujets mieux traités par ce pinceau. Dans d'autres, il tombe souvent dans la confusion, dans le vague, et quelquefois même dans la bizarrerie: c'est ce qui lui arriva dans cette grande fresque faite à Plaisance, au réfectoire de St-Augustin, et laquelle a pour sujet la Nourriture quadragésimale. On y voit un festin d'aliments maigres, où, dans des lieux séparés, les souverains (et il y représenta ceux de son siècle), puis les personnages de haut rang, siégent à une table somptueuse, couverte de poissons: les pauvres mangent de ce qu'ils ont, et parmi ces derniers est un glouton, qui fait des contorsions, parce qu'un morceau arrêté dans son gosier l'étrangle. Le Sauveur bénit la table, et l'on aperçoit dans le haut le linceul apparu en vision à St-Pierre (*a*). A l'aspect de ce grand tableau, l'on demeure surpris de la perfection des détails qui y sont représentés avec la plus grande vérité, et avec une délicatesse que l'auteur même n'a point égalée dans les ouvrages qu'il fit à Milan. Mais l'ensemble n'en est point heureux, parce que le fond est trop chargé, trop rempli, et que l'on

(*a*) Ce tableau est celui dont les vers de Lomazzo, cités dans la note précédente, offrent la description. (N. du T.).

y est choqué par un mélange du sacré avec le ridicule, et des choses de l'écriture avec des scènes de taverne qui forment une véritable discordance.

Lomazzo nomme comme ses élèves deux Milanais, *Cristoforo Ciocca* et *Ambrogio Figino*, et il dut les diriger pendant peu de temps; car, lorsqu'il publia son traité, étant déja aveugle, ils étaient encore fort jeunes. Il les vante parmi les peintres de portraits, et il paraît que le premier ne devint jamais un compositeur fort habile, car on ne voit rien de lui en public, que les sujets d'histoire tirés de la vie de Saint-Christophore, à San Vittorio al Corpo; et ce sont des peintures fort médiocres. *Figino* devint fort habile à faire les portraits; il exécuta ceux de plusieurs souverains, et son talent dans ce genre lui valut les éloges du chevalier Marino. Mais son mérite s'étendit plus loin, et il brilla aussi dans les compositions qu'il coloria presque toujours à l'huile, en s'appliquant davantage à la perfection qu'au nombre de ses figures. Quelques-uns de ses tableaux, tels que le St-Ambroise de l'église de Saint-Eustorgio, ou le Saint-Mathieu de celle de San Raffaello, sans que les figures y soient multipliées, satisfont la vue par l'élévation de caractère que l'auteur a imprimé à ses saints; et aucun autre Milanais ne s'est approché aussi près dans ce genre de Gaudenzio, qui en a laissé de si beaux modèles dans le Saint-Jérôme, et dans le St-Paul. Figino n'eut pas moins de talent pour les tableaux plus vastes, tels que l'Assomption à l'église de San Fedele, et la Conception à celle de Saint-Antoine. Sa méthode est décrite par son maître, dans son traité (*). Il s'était

Cristoforo Ciocca.

Ambrogio Figino.

(*) Page 438.

proposé pour modèles, le fini et la manière d'éclairer de Léonard, la noblesse de Raphaël, le coloris de Correggio, les contours de Michel-Ange. C'est surtout de ce dernier qu'il a été l'un des plus heureux imitateurs dans ses dessins, lesquels, par cette raison, sont fort recherchés; du reste, il est peu connu hors de Milan, soit dans les galeries, soit dans l'histoire. On ne doit point le confondre avec *Girolamo Figino*, son contemporain, *peintre habile et miniaturiste soigné*, au rapport de *Morigia*. On trouve aussi dans le nombre des disciples de Lomazzo un *Pietro Martire Stresi*, qui se distingua par son habileté à faire des copies de Raphaël.

Girolamo Figino.

Pietro Martire Stresi.

L'autre branche des imitateurs de *Gaudenzio*, nommée un peu plus haut, commence à *Bernardino Lanini* de Vercelli. Instruit par *Ferrari*, il fit dans les premiers temps, pour sa ville natale, des ouvrages admirables, et d'un style analogue à celui de son maître. On voit à St-Julien une Piété de sa main, avec la date de 1547, et l'on prendrait cette figure pour une production de *Gaudenzio*, si l'on n'y lisait le nom de Bernardino; c'est même ce qui arriva à d'autres de ses peintures, faites dans sa patrie, lorsqu'il était encore jeune. Ce qui le fait reconnaître le mieux, est un dessin moins exact que celui de *Gaudenzio*, et un clair-obscur infiniment plus faible. Dans un âge plus mûr, il peignit avec plus de franchise, et figura, parmi les Milanais, au rang des premiers peintres naturalistes. Il eut un génie plein de vivacité dans l'invention et dans l'exécution, et était né, comme Ferrari, pour les grands sujets d'histoire. Celui de Ste-Catherine, dans l'église de ce nom, auprès de St-Celse, est aussi très-célèbre,

Bernardino Lanini.

d'après ce qu'en écrit *Lomazzo*. Il est plein de feu pittoresque dans les traits et dans les mouvements, colorié à la manière du Titien; rempli de charmes, tant dans le visage de la sainte, qui rappelle le pinceau de *Guido*, que dans la gloire des anges qui égale en beauté celles de Gaudenzio. Si l'auteur y a laissé quelque chose à désirer, c'est un peu plus d'étude dans les draperies. Il travailla beaucoup dans la ville et dans le reste du duché, surtout à Novare où il peignit, dans la cathédrale, les Sibylles et le Père éternel, que Lomazzo a tant admirés; puis, auprès de ces compositions, quelques traits de l'histoire de la Vierge, qui, gâtés aujourd'hui dans la couleur, charment encore par l'esprit et le naturel. Ce grand génie se plut aussi quelquefois à marcher sur les traces de Vinci; comme dans un Christ souffrant, entre deux anges, qu'il représenta à St-Ambroise, et qui est si bien conçu dans tout son ensemble, si admirablement beau, si rempli de piété, si remarquable par son relief, qu'on le regarde comme l'une des plus belles peintures de la basilique.

Bernardino eut deux frères ignorés hors de Verceil: *Gaudenzio* duquel, dit-on, il existe une peinture sur bois, dans la sacristie des Pères Barnabites, avec la Vierge au milieu de plusieurs Saints; et *Girolamo*, duquel j'ai vu une Descente de croix dans une collection particulière. L'un et l'autre ont une ressemblance éloignée avec *Bernardino* pour la vérité des têtes, et le premier même pour la vigueur du coloris; mais ils n'en approchent point à l'égard du dessin. Trois autres *Giovenoni*, après Girolamo, peignaient dans les mêmes environs, au temps de *Lanini*: *Paolo*, *Battista*, et *Giuseppe*, qui devint fort habile pour les portraits; ce

Gaudenzio et Girolamo Ferrari.

Autres Giovenoni.

dernier était beau-frère de Lanini; et deux autres peintres recommandables, furent gendres de celui-ci. Le *Soleri* que je réserve à l'histoire de la peinture du Piémont, puis *Giovanni Martino Casa*, né à Verceil, puis ayant vécu à Milan, où j'ai trouvé des documents sur sa vie et sur ses ouvrages. *Vicolungo*, de Varallo, fut, peut-être, le dernier de cette école. J'ai vu de sa main, dans cette ville, un Festin du roi *Balthazar*; tableau colorié avec assez d'art, et plein de figures dont les costumes sont bizarres, dont les pensées sont vulgaires, et dans lesquelles on n'avait rien à admirer que la descendance de *Raphaël*, tombée peu à peu dans l'état le plus languissant.

Gio. Martino Casa.

Vicolungo.

Peinture de genre.

Durant cette heureuse époque, les Milanais ne manquèrent point de bons paysagistes, surtout de l'école de *Bernazzano*, dont les noms sont inconnus, mais qui existent encore dans quelques galeries. De ce nombre fut, peut-être, ce *François Vincentino*, de Milan, si admiré de *Lomazzo*, qui parvint à représenter dans le paysage, jusqu'au sable soulevé par le vent. Il fut aussi fort bon peintre de figures, et il en reste quelque heureux essai, à l'église de Graces et ailleurs. Nous avons nommé précédemment quelques peintres d'ornements et de grotesques; on peut y ajouter aujourd'hui *Aurelio Buso*, que nous avons cité, à cause de sa patrie, et que nous pouvons louer ici, à cause de ses productions; *Vincenzio Lavizzario*, qui se distingua dans le genre des portraits, et qui est presque le Titien de l'école milanaise. L'on peut placer au niveau des précédents *Giovanni de Monte*, Crémasque, dont nous avons déja parlé dans le livre précédent, et qui mérite d'être rappelé dans celui-ci. Avec lui, vécut *Giu-*

Francesco Vincentino.

Vincenzio Lavizzario.

Gio. de Monte.

seppe Arcimboldi, choisi, à cause de son talent pour les portraits, pour être peintre de la cour de l'empereur Maximilien II; emploi qu'il continua encore à exercer sous Rodolphe. L'un et l'autre eurent du talent pour certaines peintures de fantaisie, qui depuis ont cessé d'être en vogue. C'étaient des figures qui, vues à distance, semblaient représenter un homme ou une femme; mais, en s'approchant du tableau, la Flore, par exemple, devenait un composé de fleurs et de feuillages divers; le Vertumne, un assemblage de fruits avec leurs feuilles. Ces deux pinceaux s'exercèrent non-seulement sur des sujets déjà imaginés par la fable antique, tels que Flore et Vertumne, mais encore sur d'autres qu'ils personnifiaient d'une manière poétique. C'est ainsi que le premier représenta la Cuisine, en formant sa tête et ses membres, avec des marmites, des chaudrons et d'autres ustensiles, et que le second, qui devait sa plus grande célérité à ces bizarres compositions, fit, entre autres choses, une figure de l'agriculture, composée de manches de charrue, de cribles, de faux et d'autres instruments aratoires. Giuseppe Arcimboldi.

On doit, enfin, rappeler un art mis au nombre de ceux qui se rattachent à la peinture, et que j'ai à peine nommé ailleurs, parce qu'on devait le réserver à l'école milanaise, laquelle s'y distingua plus que toutes les autres: c'est l'art de broder, non-seulement des fleurs et des feuillages, mais des figures et même des compositions tout entières. Ce talent avait encore survécu en Italie, aux époques de la splendeur romaine. On en voit un reste précieux dans ce qu'on appelle *la Casula dittica* (*a*) du musée de Classe, à Ravenne, ou pour Brodeurs.

(*a*) Il s'agit vraisemblablement d'une enveloppe d'un de ces

mieux dire, quelques morceaux de ce travail : c'est un Brocard d'or, où l'on a exécuté en broderie les portraits de Zenon, de *Montanus* et de plusieurs autres saints évêques. Ce monument du sixième siècle a été expliqué par le P. abbé *Sarti*, puis par M. Dionisi. Le même usage de broder en figures les ornements sacrés, semble, d'après les anciennes peintures, avoir duré même pendant les siècles grossiers, et il en existe encore des restes dans quelques sacristies. Les plus intacts que l'on connaisse, sont à San Niccolò, collégiale de Fabriano : ce sont, une chappe avec des figures d'apôtres et de saints divers, puis une chasuble, représentant les mystères de la passion. Cette broderie, dont le dessin est sec et grossier, date du quatorzième siècle. Vasari a écrit sur cet art en plusieurs endroits, et, sans parler des anciens, a nommé quelques artistes qui s'étaient distingués dans ce genre, à des époques plus éclairées. Tels furent Paul de Vérone, et ce Niccolò Vénitien, qui, en travaillant à Gênes, pour le prince Doria, introduisit à sa cour *Perin del Vaga*, et *Antonio Ubertini* de Florence, dont nous avons déja parlé dans l'histoire de son école.

Paul de Vérone, Niccolò de Venise.

Antonio Ubertini.

Lomazzo prend de très haut la nomenclature qu'il fait des brodeurs de Milan. *Luca Schiavone*, dit-il, porta cet art à son plus haut degré de perfection ; puis le transmit à *Girolamo Delfinone* qui vivait au temps du dernier duc Sforza, dont il fit le portrait en broderie. Il produisit, en outre, un grand nombre

Luca Schiavone.

Girolamo Delfinone.

diptyques, lesquels, ainsi qu'on l'a vu ailleurs, étaient deux panneaux se reployant l'un sur l'autre comme une espèce de livre. Ils renfermaient ou quelque sainte image, ou quelque texte sacré. (N. du T.)

d'ouvrages assez considérables, entre autres la vie de la Vierge-Marie, brodée pour le cardinal *Bajosa*. Ce talent devint héréditaire dans sa famille, et *Scipion*, fils de Girolamo, ne s'y distingua pas moins que lui. Ses chasses d'animaux étaient fort recherchées dans les cabinets des souverains. Philippe, roi d'Espagne, et Henri d'Angleterre, en achetèrent plusieurs. *Marcantonio*, fils de Scipion, qui suivit ensuite les traces de ses prédécesseurs, était regardé par Lomazzo, en 1591, comme un jeune homme de la plus haute espérance. Cet écrivain a aussi loué, pour la broderie, *Catherine Cantona*, noble milanaise; et c'est peut-être parce que la *Pellegrini* était moins connue alors, qu'il l'a négligée, quoiqu'elle ait été la Minerve de son temps. D'autres artistes de sa famille sont nommés parmi les peintres, par exemple, un *Andrea* qui peignit dans le chœur de San Girolamo, et un Pellegrino, son cousin, homme célèbre dans l'histoire de Palomino, pour les travaux qu'il fit à l'Escurial, tantôt comme architecte, et tantôt comme peintre de la cour. La Pellegrini, dont il est question ici, et qui était leur parente, mais je ne sais à quel degré, se livra toute entière aux tableaux à l'aiguille: c'est de sa main que furent brodés le devant d'autel, et quelques autres ornements sacrés, que l'on conserve encore dans la sacristie de la cathédrale, et que l'on fait voir aux étrangers, en même temps que d'autres raretés en fait d'érudition et d'arts anciens. Le guide de 1783 l'a nommée Antonia, et elle est appelée *Ludovica*, dans celui de 1787. Peut-être ces deux noms appartiennent-ils à deux brodeuses différentes. Dans le siècle suivant, Boschini célébra l'habileté merveilleuse d'une Dorothée Aromatari qui

Scipion et Marcantonio Delfinone.

Caterina Cantona.

Andrea et Pellegrino Pellegrini.

Dorotea

Aromatori. faisait, dit-il, avec son aiguille, les mêmes prodiges que les peintres les plus gracieux et les plus délicats savent créer avec leurs pinceaux. Le même écrivain rappelle encore avec éloge une autre brodeuse de ce temps; et lorsque nous avons parlé ailleurs d'Arcangela Palladini, nous avons applaudi à la fois à ses peintures et à ses ouvrages de broderie.

Arcangela Palladini.

TROISIÈME ÉPOQUE.

Les Procaccini et d'autres peintres étrangers et nationaux établissent à Milan une nouvelle académie, et y introduisent de nouveaux styles.

Les deux séries que nous venons de parcourir, nous ont conduits peu à peu au dix-septième siècle, époque à laquelle il ne restait presque aucune trace du style de *Vinci*, ni de celui de *Gaudenzio*; car leurs successeurs avaient adopté plus ou moins les manières nouvelles, introduites par intervalles à Milan, au préjudice des anciennes. Dès le temps de *Gaudenzio*, l'on y avait vu paraître, avec beaucoup de succès, le Couronnement d'épines, peint par Titien; quelques-uns de ses élèves vinrent alors s'établir à Milan, où il y eut bientôt un grand concours d'autres peintres étrangers. Il survint aussi quelques circonstances désastreuses, telles que la peste, qui, plus d'une fois, pendant ce siècle, envahit le territoire de Milan; et les artistes nationaux ayant manqué, les étrangers succédèrent à leurs travaux, comme, pour ainsi dire, à un héritage devenu vacant par la mort des premiers héritiers. C'est par

cette raison que *Lomazzo*, à la fin de son temple, ne vante, parmi les peintres de figures milanais, qui vivaient alors, que *Luini*, *Gnocchi* et *Duchino*; tous les autres sont étrangers. Le goût des arts libéraux, qui régnait dans quelques familles nobles, contribua beaucoup à les attirer. Ce fut surtout celle des *Borromei*, laquelle donna, au siége épiscopal de son pays, deux prélats célèbres : le cardinal *Charles*, qui fut mis au nombre des saints, et le cardinal *Federigo*, qui a été bien près d'obtenir le même honneur. Animés tous deux d'un même esprit de religion, ils étaient simples dans la vie privée, magnifiques en public. Ils nourrissaient par leur abstinence une multitude innombrable de leurs concitoyens, et par leur économie, dans leur intérieur, ils préparaient les richesses du sanctuaire et de leur patrie. Ils érigèrent et réparèrent une multitude d'édifices. Ils en ornèrent de peintures beaucoup d'autres, et dans la ville et dans l'étendue de l'État Milanais. L'on peut dire, enfin, que Milan ne doit pas moins aux *Borromée* que Florence à ses Médicis, ou Mantoue à ses Gonzagues. Le cardinal Frédéric, instruit d'abord à Bologne, puis à Rome, avait non-seulement la passion des beaux-arts, mais encore un goût très-éclairé. Il eut, d'ailleurs, en partage, une vie moins agitée, et un pontificat plus long que Charles, pour les protéger et les alimenter. Non content d'employer dans les travaux publics les architectes, les statuaires et les peintres les plus habiles qu'il fût en son pouvoir de rassembler, il recueillit cette espèce d'étincelle qui subsistait encore dans l'académie de *Vinci*; et, par de nouveaux soins et de nouvelles dépenses, rétablit dans la ville une nouvelle académie de beaux-arts. Il lui donna

Les cardinaux Borromei.

Nouvelle académie.

des professeurs habiles, des modèles de plâtre, une galerie choisie avec discernement (1), pour l'avantage des jeunes étudiants en peinture; et l'illustre prélat prit pour exemple l'académie de Rome, établie peu d'années auparavant, et non sans qu'il y eût lui-même contribué. On peut regarder comme l'un des titres les plus honorables de cette nouvelle école et de son fondateur, ce grand colosse de St-Charles, qui, d'après les dessins de *Cesari*, fut fondu en bronze, et placé à Arona, où le saint était né. Cette figure, qui est de la hauteur de quatorze hommes, a rivalisé avec tout ce que l'art statuaire a produit de plus grand en Grèce et en Égypte. Mais, quant à la peinture, on est obligé de convenir que la nouvelle école fut loin d'égaler l'ancienne, quoiqu'elle ne manquât point d'hommes de génie, ainsi que nous le verrons plus loin. Nous devons d'abord suivre l'ordre des faits, et faire connaître au lecteur comment les artistes de Milan, se trouvant réduits à un petit

(1) Il fut des premiers, en Italie, à rechercher les petits tableaux de l'école flammande, qui, de son temps, commençait à prendre de l'éclat. On conserve la correspondance qu'il entretenait avec Jean Breughel, qui peignit pour la galerie de l'académie de Milan, les quatre Éléments. Ces petits tableaux, qui ont été multipliés à l'infini, se retrouvent dans la galerie de Florence, dans la collection Melzi à Milan, et dans quelques-unes de Rome. L'auteur, qui excellait à représenter les fleurs, les fruits, les plantes, les oiseaux, les quadrupèdes, et à en faire des compositions pleines de grace, exécuta pour cette académie une multitude d'ouvrages dans lesquels on n'admire pas moins la finesse du pinceau, que l'éclat de la couleur, et les autres perfections, qui valurent à cet artiste l'estime des plus grands maîtres. De ce nombre fut Rubens, qui l'employa à faire les paysages de quelques-uns de ses tableaux.

nombre, on sentit le besoin d'en appeler du dehors, soit pour l'ornement des églises, soit pour les travaux à exécuter dans les autres édifices publics, qui se multipliaient rapidement. Ce fut alors que d'autres styles furent introduits à Milan par des peintres étrangers, tels que les *Campi*, les *Semini*, les *Procaccini* et les Nuvolini; et que d'autres manières encore furent importées des pays étrangers par des citoyens de Milan; entre autres, par *Cerano* et *Morazzone*. Ceux-ci formèrent presque tous les jeunes peintres de Milan ou de l'État Milanais, lesquels ayant commencé à travailler en 1570, et continué au-delà de 1600, l'emportèrent bientôt sur ceux des autres écoles, moins pour la solidité de leurs doctrines que pour le charme de leurs couleurs. Ils parvinrent peu à peu à éclipser leurs rivaux; et non-seulement ils enseignèrent à traiter de nouveaux styles, mais quelques-uns d'eux, à les traiter à la hâte et à les maniérer: ce qui fit que l'école déclina enfin, et sembla adopter pour maxime d'applaudir aux théories des anciens, et d'imiter la précipitation des modernes. Revenons aux peintres de cette époque.

Maîtres étrangers vénitiens.

J'ai parlé, il n'y a pas long-temps, des successeurs du Titien; et ayant déja rappelé, dans une autre occasion, *Callisto* de Lodi et Giovanni de Monte, il convient de faire mention ici de *Simon Peterzano* ou *Preterazzano*, qui, dans son tableau de la Piété, à l'église de San Fedele, signa: *Titiani discipulus*; et on l'en croit volontiers, tant il l'imite bien. Il fit aussi quelques ouvrages à fresque, et spécialement à San Barnaba, où il représenta plusieurs traits de l'histoire de Saint-Paul. Il semble avoir voulu, dans ces peintures, joindre au coloris vénitien les raccourcis et la perspective des

Simon Peterzano.

Milanais. Ce seraient de grands ouvrages, s'ils étaient corrects en tout, et si l'auteur avait été aussi bon peintre de fresques qu'il était bon peintre à l'huile. *Cesare Dandolo* vint aussi de Venise, et renonça même à son rang dans le sénat de cette république, pour s'établir à Milan. Ses peintures, que l'on trouve dans plusieurs palais, sont estimées par rapport à l'art, et admirées par rapport à la condition de l'auteur. Les *Campi* furent des plus empressés à venir à Milan, et ils y travaillèrent beaucoup; *Bernardino* plus qu'aucun autre. Il peignit aussi dans les villes voisines, et ce fut alors qu'il acheva, à la Chartreuse de Pavie, le tableau déja cité d'*Andrea Solari*, lequel, étant resté imparfait, à cause de la mort de l'inventeur, fut perfectionné bien des années après, et conformément au même style, au point qu'il semble être tout d'une seule main. Bernardino, ne pouvant suffire lui seul à tous les travaux dont il était chargé, faisait colorier ses cartons par quelques aides, qui furent, ainsi que lui, soigneux, précis, dignes des éloges que Lomazzo leur a donnés. On distingue dans leur nombre *Giuseppe Meda*, architecte et peintre, qui figura, sur un orgue de l'église métropolitaine, David jouant de la harpe devant l'arche. Cet ouvrage est cité par l'*Orlandi*, sous le nom de *Carlo Meda*, qui, peut-être, fut de la même famille que le précédent, mais qui, selon l'*abécédaire* ou dictionnaire, paraît beaucoup plus jeune. On voit peu d'autres peintures du même artiste, ainsi que l'a observé *Scanelli*. Un autre des auxiliaires les plus remarquables de Campi fut *Daniello Cunio*, milanais, qui devint un paysagiste d'un grand mérite, frère, peut-être, ou parent de ce *Ridolfo Cunio*, que l'on

Cesare Dandolo.

Giuseppe Meda.

Carlo Meda.

Daniello et Ridolfo Cunio.

rencontre dans beaucoup de galeries de Milan, et que l'on estime surtout pour le dessin. Un troisième fut *Carlo Urbini* de Crema, l'un des moins vantés, mais l'un des plus dignes de l'être parmi ceux de son temps. Nous en avons parlé ailleurs. Lamo assure que Bernardino eut un nombre presque infini de disciples et d'aides; et, d'après ses relations, nous pouvons ajouter ici Andrea de Viadana, *Giuliano* ou *Giulio* de' *Capitani* de Lodi, *Andrea Marliano* de Pavie; peut-être, doit-on joindre à eux un *Andrea Pellini*, qui fut ignoré dans sa patrie, mais que l'on connaît à Milan par une Descente de croix, placée à Sant' Eustorgio, en 1595. Carlo Urbini. Viadana, Capitani, Marliano, Pellini.

Un peu plus tard parurent dans cette métropole les deux Semini : ils y peignirent aussi beaucoup, en se conformant principalement l'un et l'autre, au style de l'école romaine. Octave, l'aîné des deux, enseigna son art à Paul-Camille Landriani, surnommé le *Duchino*, que Lomazzo a loué dans son *Temple*, et avec raison, comme un jeune peintre de la plus grande espérance. Il fit ensuite beaucoup de tableaux d'autels, et dans le nombre, une Nativité de Jésus, à Saint-Ambroise, où, par parenthèse, au dessin de son maître, et à sa grace, il sut allier plus de douceur. Les professeurs de cette série, que nous avons passés en revue jusqu'ici, n'atteignirent point l'époque de la décadence, si ce n'est peut-être dans leur extrême vieillesse; ainsi, l'éloge que je fais d'eux ici, n'est point hors de sa place. Génois. Le Duchino.

Mais ceux qui travaillèrent et enseignèrent le plus à Milan, furent les *Procaccini* de Bologne, qui, après avoir été passés sous silence par Lomazzo, dans son traité, en 1584, sont cités d'une manière honorable Bolonais.

dans son Temple, c'est-à-dire en 1590. Il semble donc que ce soit dans cet intervalle qu'ils commencèrent à être célèbres à Milan, où ensuite ils s'établirent en 1609. *Hercule* est le chef de cette famille. Orlandi, après Malvasia, nous le représente comme un général qui, ayant perdu le champ de bataille à Bologne, où « il ne put lutter contre les Samacchini, les Cesi, les « Sabbatini, les Passarotti, les Fontana, les Carraches, « affronta ensuite, à Milan, les Figini, les Luini, les « Cerani, les Morazzoni; » je ne vois pas comment on pourrait vérifier cette assertion. Ercole était né en 1520, selon ce que j'ai lu dans un manuscrit du P. Resta, à la bibliothèque Ambroisienne; et en 1500, lorsque *le Temple de la peinture* sortit de la presse, il était déja vieux, et n'exposa jamais aucune peinture en public à Milan. Ainsi, Lomazzo fut obligé d'aller chercher des preuves de son talent à Parme, et surtout à Bologne, où il reste encore beaucoup de ses ouvrages, d'après lesquels on peut juger si Malvasia et Baldinucci, eurent plus de raison de l'appeler un *peintre médiocre*, que Lomazzo de soutenir que ce *fut un heureux imitateur du coloris du grand Corrège*, *de son charme et de sa grace.* Selon ce qu'il me semble, il est un peu minutieux dans sa manière de dessiner, et un peu lâche dans son coloris, que l'on pourrait assimiler à celui des Florentins; défaut tellement commun à tous ses contemporains, que je ne conçois pas comment on a pu lui en faire un tort particulier; du reste, il est gracieux, étudié, exact, et l'emporte, en cela, sur la plupart des peintres du même temps. Peut-être, sa manière de finir, soignée mais lente à l'excès, contribua-t-elle à lui nuire dans une ville où dominait le

Hercule Procaccini.

pétulant Fontana. Mais en même temps, outre qu'elle le maintenait exempt du maniérisme, dans lequel déja l'on commençait à tomber, elle le disposa à devenir un excellent maître; car, le principal devoir de celui qui enseigne, est de mettre un frein à l'indocilité et au feu de la jeunesse, pour l'habituer à la précision et à la finesse du goût. Aussi, vit-on sortir de son école d'excellents élèves, tels qu'un Sacchini, un Sabbatini, un Bertoja : il instruisit, en outre, dans la peinture, ses trois fils, Camillo, Giulio Cesare, et Carlo Antonio, lequel fut père d'Ercole le jeune : tous enseignèrent la jeunesse milanaise, et nous parlerons d'eux par ordre, en commençant par le plus âgé.

Camillo Procaccini.

Camillo est le seul des trois frères qui fût connu de Lomazzo; celui-ci le dépeint comme un artiste également habile pour le dessin et pour le coloris. Il reçut ses premières leçons de son père, et souvent il le fait reconnaître dans ses têtes et dans la distribution de ses teintes; quoique, lorsqu'il travailla d'une manière plus étudiée, il les animât et les combinât mieux, et qu'il fît usage des nuances changeantes avec plus d'art. Il suivit d'autres écoles, et si nous en croyons quelques biographes, il s'exerça à Rome sous Michel-Ange et Raphaël: il étudia, surtout pour les têtes, d'après le Parmigianino, dont on reconnaît des imitations dans chacun de ses ouvrages. Il eut une facilité merveilleuse de génie et de pinceau, et un naturel, une grace, un esprit, qui charment les yeux, quoiqu'ils ne satisfassent pas toujours la raison. Mais cette particularité n'a rien qui doive surprendre; car cet artiste avait secoué, dès le principe, le joug de l'éducation paternelle, et il avait travaillé autant que dix peintres, à

Bologne, à Ravenne, à Reggio, à Plaisance, à Pavie, à Gênes, et fut surnommé par plusieurs le Vasari et le Zuccaro de la Lombardie, quoique, à dire vrai, il les ait surpassés par la douceur de son style, et de son coloris. Il peignit surtout à Milan; cette ville conserve beaucoup de ses meilleures peintures avec lesquelles il se fit un nom, et beaucoup de ses plus mauvaises, avec lesquelles il contenta ceux qui estimaient ce nom. L'on y voit, parmi ses premiers ouvrages, et ceux qui sont le plus exempts de maniérisme, les panneaux de l'orgue de l'église métropolitaine, où il peignit divers Mystères du Rédempteur, et deux sujets de l'histoire de David, jouant de la harpe; sujets que Malvasia a minutieusement décrits. Cependant, il ne fit rien à Milan d'aussi remarquable que le Jugement, dans l'église de San Procolo de Reggio. Cette fresque est regardée comme l'une des plus belles de la Lombardie, et on doit placer au même niveau son Saint-Roch parmi les pestiférés, qui *tourmentait* Annibal Carrache, lorsqu'il s'occupait à en faire le pendant (*). Camillo fit de bonnes peintures et plus étudiées qu'à son ordinaire, à la cathédrale de Plaisance, où le duc de Parme le fit travailler en concurrence avec Louis Carrache, artiste déja avancé en âge. Camillo y figura la Vierge couronnée par la main de Dieu, et proclamée reine de l'univers, par une admirable gloire d'anges; sorte de figures qu'il fit toujours avec beaucoup de succès. Lodovico fut chargé de représenter d'autres anges autour de cette composition; puis les Pères du Limbe, vis-à-vis du Couronnement. Le pre-

(*) Malv., page 466.

mier eut la place la plus honorable de la tribune; mais le second eut, et aura toujours la moins élevée dans l'estime des spectateurs. Quoique l'auteur s'y soit montré habile, et qu'il ait obtenu des applaudissements de Girupeno, de plusieurs autres historiens, et de divers voyageurs, il n'en est pas moins vrai que, dans ce voisinage, il se rapetisse en quelque manière. L'originalité des idées de Carrache fait ressortir encore ce que les siennes ont de vulgaire. La vérité des traits, des gestes, des emblêmes, que Lodovico donne à ses anges, fait paraître monotone et languissante la Gloire du Procaccini. L'élévation que le Carrache sut imprimer à ses Patriarches, fait regretter que Camillo n'en ait point donné autant à la Divinité. Ils firent aussi quelques sujets de l'histoire de la Vierge, l'un vis-à-vis de l'autre, et presque dans la même proportion que nous avons indiquée; mais, comme les ouvrages des Carraches étaient peu nombreux, Procaccini triompha la plupart du temps auprès de ses compétiteurs. Il est encore estimé aujourd'hui dans les galeries des grands. Et le prince de Toscane acheta, il y a peu d'années, une Assomption de ce peintre, avec des apôtres autour du sépulcre : ces figures sont bien variées, et elles sont autant de témoignages de la grande manière de l'auteur.

Jules-César, le plus habile des *Procaccini*, après avoir, pendant quelque temps, exercé la sculpture avec beaucoup de succès, tourna son attention vers la peinture, comme vers un art plus naturel et moins pénible pour le travail. Il fréquenta l'académie des Carraches à Bologne, et l'on dit qu'ayant été offensé par un mot piquant d'Annibal, il le frappa et le blessa. L'a- Giulio Cesare.



bréviateur français, qui place la naissance de Jules-César en 1548, retarde cette querelle jusqu'à l'année 1609, dans laquelle les *Procaccini* s'établirent à Milan; mais elle dut avoir lieu bien long-temps auparavant, puisqu'en 1609, Jules-César était un grand peintre, et qu'Annibal cessait alors de l'être. Les études de *Giulio Cesare* furent faites principalement sur les originaux du Corrège, et c'est une opinion assez répandue, que nul ne s'est approché, autant que lui, de ce grand style dans les tableaux de cabinet, et peu nombreux en figures, où l'imitation est plus facile. Il a quelquefois été confondu avec son modèle, quoique la grace en lui ne soit pas toujours également simple et naturelle, ni l'empâtement des couleurs aussi vigoureux. Une de ses Madones, qui est à Rome dans l'église de Saint-Louis des Français, a été gravée, il n'y a pas long-temps, comme un ouvrage de l'*Allegri*, par un habile artiste, et il y en a de mieux imités dans le palais *Sanvitali* à Parme, dans celui de *Careghi* à Gênes et ailleurs. Parmi ses tableaux d'autel, qui sont en grand nombre, le plus rapproché du style du Corrège que j'en aie vu, est à Ste-Afra de Brescia. Il représente la Vierge avec l'Enfant-Jésus, puis des Anges et des Saints qui le contemplent et lui sourient; en quoi, peut-être, il a outrepassé les limites de la bienséance, pour servir à la grace, comme il l'a fait encore dans l'Annonciation à St-Antoine de Milan, où la Vierge et l'Ange saint, se sourient mutuellement; ce qui n'est digne ni de son époque, ni du mystère qu'il a voulu représenter. Il est parfois aussi tombé dans l'excès à l'égard des mouvements; mais les occasions en sont rares. On en voit un exemple toutefois dans le Martyre de San

Nazario, à l'église de ce nom. Ce tableau charme par son ensemble, son harmonie et sa grace; mais le bourreau offre un mouvement trop forcé. *Giulio Cesare* a laissé beaucoup de tableaux d'histoire très-vastes; comme le Passage de la mer Rouge, à l'église de Saint-Victor, à Milan; mais plus encore à Gênes, où le Soprani les a indiqués, et, ce qui peut surprendre dans un si grand nombre, il a été exact dans le dessin, varié dans les inventions, étudié dans le nu et dans les draperies; enfin, il sut imprimer à tous ses ouvrages un caractère d'élévation, qu'il avait puisé, je n'en doute pas, dans l'étude des Carraches. La sacristie de Santa Maria de Sarono est ornée d'une de ses peintures, qui a pour sujet, St-André, St-Charles et St-Ambroise, et dans laquelle on retrouve tout le sublime de cette école, à moins que l'on ne dise, qu'à l'exemple desCarraches, il avait puisé cette grandeur dans les maguifiques modèles de Parme.

Il faut placer, après les deux précédents, *Carlantonio Procaccini*, non comme peintre de figures, mais comme bon paysagiste et peintre accrédité pour les fleurs et les fruits. Il fit beaucoup de peintures de ce genre pour les galeries de Milan; et, comme il était en faveur à la cour, qui alors était espagnole, il fut chargé d'une multitude de travaux pour l'Espagne. Ainsi, quoiqu'il fût le peintre le plus faible de la famille, il devint par ce moyen le plus connu. Les Procaccini tinrent école à Milan. Ils y eurent la réputation de maîtres affectueux et attentifs envers leurs élèves, de manière qu'ils donnèreut à cette ville et à tout le Milanais un si grand nombre de peintres, qu'il serait impossible, et en même temps sans intérêt pour

Carlantonio Procaccini.

l'histoire, de les rassembler tous ici. Il se trouva bien parmi eux quelque inventeur d'un nouveau style, comme il arriva dans l'école des Carraches; mais la plus grande partie ne s'appliquèrent qu'à suivre les traces de leurs maîtres : quelques-uns la soutenant par le plus grand soin, d'autres l'altérant par leur travail précipité. Nous réservons leur série à l'époque suivante, pour ne point diviser une même école en plusieurs parties.

Panfilo Nuvolone. Le dernier peintre étranger, qui enseigna alors à Milan, fut *Panfilo Nuvolone*, noble crémonais, du style duquel on a suffisamment parlé, en nommant les élèves du chevalier Trotti, son maître, peintre laborieux plutôt que doué d'une grande imagination. Il ne fit point, à Milan, d'ouvrages à grande machine, excepté que, pour les religieuses de St-Dominique et St-Lazare, il peignit sur la voûte de leur église le Trait de St-Lazare et du Riche, en y déployant un véritable luxe de peinture. Il fit, dans le même genre, l'Assomption de la Vierge, à la coupole de l'Assomption.

Dans les tableaux d'autel et dans les sujets d'histoire, faits pour la galerie ducale de Parme, Nuvolone s'attacha davantage à perfectionner les figures qu'à les multiplier. Il enseigna son art à ses quatre fils; deux sont restés obscurs dans l'histoire, les deux autres sont nommés fréquemment par ceux qui ont décrit les peintures de Milan, de Plaisance, de Parme et de Brescia, où, d'après le nom de leur père, ils sont aussi appelés les *Panfili* : mais il sera plus à propos d'en parler dans l'histoire du siècle où ils fleurirent. Une autre manière

Fede Galizia. étrangère fut apportée, à Milan, par *Fede Galizia*, si, en effet, elle était née à Trente, comme Orlandi l'a prétendu. Elle eut pour père *Annunzio*, miniaturiste

célèbre, natif de Trente, mais établi à Milan; et elle tint, peut-être, de lui, ce goût de peinture fini et soigné, aussi bien dans les figures que dans le paysage : du reste, plus rapprochée, par son style, des Bolonais qui précédèrent les Carraches, que des peintres d'aucune autre école. On trouve quelques essais de son style, même dans les galeries étrangères. Un de ses tableaux les plus étudiés, orne l'église de Ste-Marie-Madeleine, où elle peignit la Sainte-Titulaire, avec Jésus-Christ sous la figure d'un jardinier. Cette artiste est critiquée par l'estimable auteur du Guide, pour le trop de beau idéal qu'elle a voulu mettre dans le dessin et dans le coloris, au préjudice du naturel et de la vérité; usage assez répandu en Italie à cette époque. Ce fut encore vers le même temps, que vécut et travailla, à Milan, *Orazio Vajano*, que l'on y appelait le Florentin, du nom de sa patrie. Je ne comprends même pas comment on a pu le confondre, dans quelqu'une de ses peintures, avec Palma l'ancien, comme le rapporte l'Orlandi. Sa manière, à en juger par les ouvrages qu'il a laissés dans les églises de St-Charles et de St-Antoine abbé, est judicieuse et soignée, mais plutôt languissante à l'égard du coloris; quant aux effets de la lumière, il se rapproche beaucoup du Roncalli. Il alla aussi à Gênes; mais je ne sais point que ce peintre ni la Galizia aient laissé d'élèves à Milan, non plus que les deux *Carloni* de Gênes, habiles peintres de fresques, ni enfin *Valerio Profondavalle* de Lovanio, peintre sur verre, et en même temps peintre d'une grande réputation à l'huile et à fresque: ce dernier travailla beaucoup à la cour. Orazio Vajano.

On doit nommer ici *Federigo Zuccari*, qui, in- Federigo Zuccari.



vité par le cardinal *Federigo Borromeo*, vint à Milan, où il peignit, ainsi qu'à Pavie, comme nous l'avons déjà vu (*). Le savant et estimable M. *Bernardo Gattoni*, prêtre postulant, et recteur de l'autre collége Borromeo de Pavie, m'a mis à portée de rectifier une erreur, dans laquelle j'étais tombé, pour avoir suivi la tradition locale plutôt que l'autorité écrite, du même *Zuccari*. En consultant son ouvrage intitulé: *Passaggio per l'Italia*, livre fort rare, et que je n'avais point vu alors, on y lit la description des peintures du collége Borromeo de Pavie, et cette description fait voir que le *Zuccari* n'exécuta dans ce lieu que la peinture principale, c'est-à-dire celle qui a pour sujet St-Charles, recevant dans le consistoire le chapeau de cardinal. Les autres sont de *Cesare Nebbia*, qui les fit dans le même temps; et afin qu'ils pussent les retoucher à loisir, le cardinal Federigo, pendant qu'elles séchaient, envoya ces deux artistes pour visiter le mont sacré de Varallo. Ils passèrent ensuite à Arona, puis à l'*Isola Bella* sur le lac Majeur, où ils eurent pour compagnon de voyage le cardinal même, et ils y laissèrent chacun une fresque sur deux pilastres de la chapelle qui y existe encore. On a trouvé depuis dans les archives du collège, une lettre originale du cardinal, dans laquelle il recommande Nebbia au Recteur d'alors, pour qu'il soit reçu et traité dans le collége. On voit aussi dans le livre de caisse le montant des paiements faits à l'un et à l'autre peintre.

Cesare Nebbia.

Milanais qui étudièrent en pays étrangers.

Passons maintenant à ceux qui étudièrent ailleurs; je rappellerai d'abord, en peu de mots, *Ricci* de Novare, Paroni et Nappi de Milan; et s'il y a d'autres Milanais

(*) T. II, page 135.

parmi ceux que Baglione a mentionnés dans ses Vies, ceux-ci, qui demeurèrent à Rome, ne contribuèrent à donner à l'école de leur pays ni exemples ni élèves. L'on peut même dire qu'à Rome ils accrurent plutôt le nombre des peintures qu'ils n'ornèrent véritablement la ville. *Ricci* fut un peintre de fresques, habile à satisfaire l'impatience de Sixte V, aux travaux duquel il présida, en favorisant le goût énervé qui régnait alors. Quoi qu'il en soit, il eut un talent facile, et ses peintures sont remarquables par la beauté des formes. *Paroni* tenta de suivre la même route que Caravaggio, mais il vécut peu. Nappi offre assez de variété; et, dans les ouvrages où il s'est attaché au style lombard, comme dans une Assomption du cloître de la Minerve, et dans d'autres de ses peintures, à l'église de l'Humilité, on reconnaît en lui un peintre naturaliste, qui plaît davantage que ceux qui suivirent le style maniéré, déja en vogue de son temps.

Ricci.

Paroni.

Nappi.

Le chevalier *Pierfrancesco Mazzucchelli*, que son pays natal fit surnommer le *Morazzone*, vécut aussi à Rome pendant quelques années, et après y avoir exercé son jugement et sa main, à la vue des grands modèles, il revint à son école de Milan, où il enseigna, et où, sans contredit, il améliora son premier style. Il suffit de se rappeler l'Épiphanie qu'il représenta à fresque, dans une chapelle à San Silvestro *in capite*, peinture qui n'a d'autre mérite que celui de la couleur, et de voir l'autre Épiphanie, que Milan conserve de sa main à St-Antoine abbé: cette dernière semble être d'un tout autre pinceau. Il y a du dessin, il y a de l'effet, il y a une richesse de costumes qui rappelle la manière des Vénitiens. On dit qu'il étudia beaucoup d'a-

Le Morazzone.

près Titien et d'après Paul Veronèse; et l'on remarque même des Anges, auxquels il donna des bras et des jambes dans ces proportions alongées, qui ne sont pas ce que le Tintoret a fait de mieux. Ainsi, généralement parlant, le génie de *Morazzone* ne paraît point fait pour ce qui est délicat, mais pour ce qui est fort et grandiose. On en trouve la preuve à St-Jean de Come, dans le St-Michel, vainqueur des anges rebelles, et dans la chapelle de la Flagellation, à Varèse. Il fut appelé, en 1626, à Plaisance, pour peindre la grande coupole de la cathédrale; travail qu'il laissa presque en entier à faire au *Guercino*, par la raison que la mort le surprit. Il y avait seulement achevé deux Prophètes qui seraient applaudis partout ailleurs; mais là, ils sont obscurcis par le voisinage des figures de son successeur, c'est-à-dire de cet enchanteur de la peinture, qui y laissa le plus magnifique des ouvrages qu'il ait produits. *Morazzone* travailla pour les galeries autant que pour les églises; et fut souvent employé par le cardinal Frédéric, puis par le roi de Sardaigne, duquel il reçut l'habit de chevalier.

Gio. Battista Crespi.

Il compte parmi ses contemporains *Jean-Baptiste Crespi*, plus connu sous le nom de *Cerano*, petit pays du territoire de Novare, où il était né. Cet artiste appartient à une famille de peintres, dont le souvenir est consacré dans l'église de Santa Maria di Busto; car *Giovanni Piero*, aïeul de Jean-Baptiste, puis Raphaël (je ne sais si ce fut son père ou son oncle), avaient peint dans ce lieu. Jean-Baptiste étudia à Rome et à Venise. Il joignit à son talent pour la peinture une grande connaissance de l'architecture et de l'art de modeler; il fut versé aussi dans les belles-let-

tres, et habile dans l'exercice de l'équitation. Doué de tant d'avantages, il eut une grande prééminence à la cour de Milan, de laquelle il était pensionné, soit pour présider aux vastes entreprises du cardinal Frédéric, soit pour diriger l'académie. Je ne parlerai point ici de ses fabriques, ni des statues et des bas-reliefs qu'il fit ou qu'il dessina, parce que ce sont des détails étrangers à mon sujet. Il peignit une multitude de tableaux, dans lesquels, si je ne me trompe, il mêla de grandes perfections à de grands défauts. Il est toujours franc, spirituel, harmonieux; mais assez souvent il est maniéré, soit qu'il affecte la grace ou l'élévation. C'est ce que l'on peut observer dans quelques sujets d'histoire, à l'église de la Paix, où les nus paraissent pesants, et les mouvements de quelques figures, forcés : ailleurs, il a rectifié ces défauts, mais il a chargé les ombres plus qu'il ne l'aurait fallu. Cependant, comme dans la plus grande partie de ses ouvrages on trouve une extrême abondance de beau et de bon, Cerano mérite d'être considéré comme l'un des meilleurs maîtres de cette école. C'est ainsi que, dans le Baptême de St-Augustin, qui est à St-Marc, il a rivalisé avec Giulio Cesare Procaccini, dont les ouvrages sont placés vis-à-vis des siens; et selon quelques-uns, Jean-Baptiste l'emporte sur son compétiteur. C'est ainsi qu'à St-Paul, dans un tableau d'autel, ayant pour sujet St-Charles et St-Ambroise, il a surpassé les Campi, au moins pour le goût du coloris. Enfin, dans le célèbre tableau du Rosaire, à St-Lazare, il fait paraître moins belle l'admirable fresque de Nuvolini. Il eut un talent particulier pour peindre les oiseaux et les quadrupèdes; et il en composa des tableaux de cabinet, comme on l'apprend de Soprani dans

la vie de Sinibaldo Scorza. Il forma plusieurs élèves, que nous réservons à une époque moins brillante, à l'exception de *Daniele Crespi* de Milan, qui, à cause de son mérite éminent et du temps auquel il vécut, ne doit point être séparé de son maître.

Daniele Crespi.

Daniel est un de ces Italiens illustres que l'on connaît à peine hors de leur pays; mais ce fut un des plus rares génies de son siècle. Formé d'abord par le Cerano, puis par le plus habile des Procaccini, il surpassa le premier, sans contestation, et le second, au dire de quelques-uns, quoiqu'il ne soit point parvenu jusqu'à l'âge de quarante ans. Doué d'un génie pénétrant pour apprendre, et facile pour exécuter, il sut imiter dans ses maîtres ce qu'ils offraient de meilleur, et éviter ce qu'ils avaient de moins bon; peut-être même, qu'ayant connu les doctrines de l'école des Carraches, quoique sans la fréquenter, il les adopta et les pratiqua avec beaucoup de bonheur. Il a une ressemblance évidente avec eux dans tout ce qui appartient à la distribution des couleurs. Il s'en éloigne dans le caractère des têtes, qui est cependant bien choisi, et il est soigneux de leur donner l'expression des sentiments intérieurs; admirable surtout dans le talent avec lequel il imprime aux saints l'idée d'une belle ame. Dans la distribution des personnages, il observe un ordre si naturel et en même temps si bien entendu, que l'on ne voudrait en voir aucun à une autre place. Leurs costumes sont bien variés et très-riches dans ceux dont la condition l'exige. Ses peintures, tant à l'huile qu'à fresque, sont remarquables par la vigueur de leur coloris: sa grande Déposition de croix, figure avec éclat dans l'église de la Passion, si remarquable par la richesse de ses ornements; et il y

a laissé, en outre, une quantité de portraits de religieux célèbres, de l'ordre de Latran, qui, l'on peut le dire, rappellent le goût le plus pur de Titien. Daniele fut un de ces peintres trop rares qui ne cessent de rivaliser avec eux-mêmes, en s'efforçant de donner à chacun de leurs nouveaux ouvrages l'avantage sur ceux qu'ils ont déja faits. Les défauts que l'on découvre dans ses premières peintures sont corrigés dans les dernières; et les perfections qui paraissent naissantes dans celles-là, se montrent mûries et parfaites dans celles-ci. Ses dernières productions, qui offrent les principaux traits de la vie de St-Bruno, à la Chartreuse de Milan, sont celles que l'on admire le plus. La plus remarquable est celle où le docteur Parisien (*a*), élevé sur son cercueil, fait connaître sa réprobation. Quel désespoir dans toute sa physionomie! Quel effroi dans celles des assistants! On vante aussi beaucoup celui où le duc de Calabre, en allant à la chasse, découvre le solitaire; et au bas duquel l'auteur écrivit ces mots : *Daniel Crispus, mediolanensis, pinxit hoc templum anno* 1629. Ce

(*a*) Les mêmes sujets ont été traités par Lesueur, en vingt-deux tableaux qui appartiennent à la galerie du musée royal de Paris. Le docteur Parisien, dont parle Lanzi, était un chanoine de Notre-Dâme, appelé Raimond, qui se rendit célèbre à-la-fois par son éloquence et par la sainteté apparente de sa vie: mais on découvrit plus tard qu'il n'avait été qu'un imposteur. Lesueur, ainsi que le peintre italien, a choisi le moment où le chanoine, pendant son service funèbre, se soulève de son cercueil, et annonce par trois fois sa juste condamnation devant le juge céleste. Ce miracle, attribué à Saint-Bruno, fut néanmoins supprimé du bréviaire romain par les ordres du pape Urbain VIII, en 1631. (N. du T.)

fut un an avant sa mort; car la peste de 1630 l'enleva malheureusement avec toute sa famille.

On peut placer ici comme corollaires quelques artistes, desquels, si l'école est douteuse, le mérite du moins est certain. Tel est *Jean-Baptiste Tarillio* qui, dans l'église de *San Martino in Compito*, laissa un tableau d'autel portant la date de 1575. On conserve à Pavie la mémoire d'un autre milanais nommé *Ranuzio Prata*, pour quelques peintures qu'il y fit : je ne les ai point vues, mais j'en ai lu de grands éloges faits par d'autres; il florissait vers l'an 1635. Le Novarèse eut dans le même temps deux frères qui firent preuve d'un bon goût dans leur coloris ; le premier fut même un habile dessinateur. Ce furent *Antonio* et *Giovanni Melchiore Tanzi*. Antonio concourut avec les *Carloni* à Milan, se distingua par ses travaux à Varallo, et figura à San Gaudenzio de Novare, la Bataille de *Sennacherib*; ouvrage plein d'esprit et de mouvement. On conserve encore de lui dans diverses galeries de Vienne, de Venise et de Naples, des tableaux d'histoire et de perspective; mais son frère n'a laissé aucune peinture de grand mérite.

Gio. Battista Tarillio.

Ranuzio Prata.

Antonio et Gio. Melchiore Tanzi.

QUATRIÈME ÉPOQUE.

Après Daniel Crespi la peinture décline toujours plus rapidement, et l'on fonde une troisième académie pour la relever.

La dernière période de l'école milanaise, que nous allons maintenant parcourir, a été appelée avec raison, celle de la décadence; et je me rappelle avoir entendu

dire par un connaisseur, que Daniel Crespi pouvait être nommé le dernier des Milanais, comme dans un autre genre, Caton fut nommé le dernier des Romains. La proposition est vraie, si l'on veut parler de quelques-uns de ces génies supérieurs qui planent au-dessus du reste des hommes; mais elle serait fausse, si elle tendait à exclure de cette époque toute espèce de talent en peinture. Ce serait faire injure aux Nuvoloni, au Cairo, et à quelques autres qui ont vécu dans un temps plus rapproché de nous; mais comme Cassiodore et quelques autres savants, n'ont point effacé la tache de barbarie dont leur siècle porte l'empreinte, de même les peintres que nous venons de nommer, ne peuvent ôter à leur époque le sceau de la décadence. C'est toujours le plus grand nombre qui caractérise le goût du temps, et ceux qui ont vu Milan, et le reste de ce duché, peuvent avoir remarqué que, lorsque l'école de Procaccini eut commencé à prévaloir, le dessin fut plus négligé que jamais : la pratique succéda bientôt dans la peinture, au raisonnement et au savoir. Les artistes étaient devenus rares depuis les ravages de la peste; et après la mort du cardinal Borromée, c'est-à-dire après l'année 1631, la discorde se mit entre ceux qui restaient encore. L'académie que l'illustre prélat avait fondée, vingt ans auparant, demeura fermée : et si elle fut r'ouverte ensuite par les soins d'Antonio Busca, elle ne produisit plus de fruits semblables aux premiers, soit que ce changement vînt de la méthode d'enseigner, ou de la perte que les peintres avait faite de leur mécène; soit qu'il fût causé par l'abondance des commissions et par l'indulgence des commettants, qui encourageait les nouveaux artistes à produire leurs ou-

vrages avant leur maturité : il est certain, qu'aucune école peut-être, demeurée (si j'ose ainsi parler) orpheline de ses grands maîtres, n'en a vu naître une aussi grande quantité de médiocres et de mauvais. Je ne m'arrêterai pas long-temps à décrire leurs travaux, mais je tâcherai de ne point oublier ceux qui méritent quelque attention. Je remarque en général que les peintres de cette époque, quoique sortis de diverses écoles, se ressemblent les uns les autres, comme s'ils avaient tous été enseignés par un seul maître. Ils ne se distinguent par aucun caractère frappant, aucune beauté dans les proportions, aucune vivacité dans les têtes, aucun agrément dans le coloris; tout semble languissant dans leurs ouvrages: l'imitation même des chefs d'école ne plaît point en eux, parce qu'elle est ou imparfaite, ou exagérée, ou qu'elle dégénère en petitesse. Dans le choix des teintes, on retrouve quelque trace de l'école bolonaise, dont leurs guides ne s'étaient pas trop éloignés; mais on y est souvent choqué de cette couleur ténébreuse qui était alors en vogue dans presque toutes les écoles.

Élèves de Procaccini. Ercole Procaccini.

Il n'est point invraisemblable qu'Hercule Procaccini, surnommé le Junior, ait beaucoup influé sur cette uniformité de style à Milan; car, lorsque l'on n'est point prévenu par la passion, il est facile de voir que le caractère que nous avons observé en lui, régnait dans l'école d'alors. Cependant, ses ouvrages les mieux étudiés, tels que l'Assomption de Santa Maria Maggiore à Bergame, offrent de l'élévation, de l'esprit et une imitation visible du style de Correggio. Procaccini fut successivement le disciple de Carlantonio, son père, puis de Jules-César, son oncle paternel. On

sait que son talent pour la musique, la bonne grace de ses manières, et la gloire de sa famille, lui attirèrent une estime qui surpassait peut-être son mérite, et qu'il vécut à peu près quatre vingts ans. Il lui fut donc facile d'entraîner beaucoup de peintres à l'imitation de sa manière, d'autant plus qu'il avait ouvert dans sa maison une académie de nu, et qu'il succéda à ses oncles dans l'enseignement de la peinture. Comme eux il se fit remarquer par la rapidité de son travail, mais il n'eut point la même profondeur. Il peignit beaucoup, et s'il n'est point aussi recherché que bien d'autres dans les galeries de Milan, il n'y est cependant point dédaigné.

Deux jeunes peintres sortis de son école, lui ont fait un honneur infini. *Carlo Vimercati*, qui, toutefois, doit ce qu'il a fait de mieux, à une étude persévérante faite d'après les ouvrages de Daniele, à la Chartreuse. Pendant long-temps il allait régulièrement chaque jour, de Milan jusqu'à ce monastère, pour observer son modèle. Le second de ces deux disciples du Procaccini, fut Antonio Busca, qui, à l'exemple du précédent, s'exerça d'après les meilleurs maîtres, à Milan et à Rome. Vimercati n'exposa publiquement à Milan que fort peu de chose : il peignit davantage à Codogno, soit conformément à sa meilleure manière, soit en suivant un autre style, dans lequel il parut très-inférieur. Busca seconda son maître dans quelques-uns de ses travaux, et peignit même en concurrence avec lui, à Saint-Marc. C'est là que, vis-à-vis de quelques peintures de Procaccini, l'on voit le Crucifix de son élève; ouvrage de l'expression la plus pathétique. La Vierge, la Madeleine et un Saint-Jean,

Carlo Vimercati.

Antonio Busca.

qui accompagnent la figure principale, pleurent, et forcent, pour ainsi dire, le spectateur à pleurer. Il est à regretter que toutes les productions de ce peintre n'aient pas le même degré de mérite. Il est vrai que l'on peut en accuser ses infirmités; car la goutte, qui lui ôta l'usage de ses pieds, affaiblit en même temps tous ses organes, et il prit bientôt une manière commune et de pure pratique. Il était, je crois, dans cet état, lorqu'il peignit à la Chartreuse de Pavie deux sujets sacrés, l'un vis-à-vis de l'autre, dans la chapelle de San Siro. Il y répéta négligemment dans le second, des figures qu'il avait placées dans le premier : tant un artiste peut quelquefois paraître au-dessous de lui-même. On peut renouveler une plainte semblable, mais pour une cause différente, à l'égard du style de

Cristoforo Storer.

Christophore Storer de Constance. Élève du même *Ercole*, il fit aussi des ouvrages de bon goût, tels qu'un Saint-Martin que j'ai vu chez M. l'abbé *Bianconi*, et qui est fort estimé par son savant possesseur; mais l'auteur devint ensuite maniéré, et il ne sut point éviter les idées communes ou même grossières. Du reste, ce peintre a de l'esprit, et il est du petit nombre de ceux de ce temps, auxquels on peut donner le nom

Giovanni Ens.

de bons coloristes. Je ne sais si Giovanni Ens, de Milan, sortit du même atelier, ni dans quelle année il vécut; mais je sais que ce fut un artiste dont les ouvrages peu finis, offrent une espèce de délicatesse qui, parfois, est voisine de la langueur. Cette remarque peut facilement s'appliquer aux peintures qu'il a laissées dans l'église de Saint-Marc à Milan.

Ludovico Antonio David.

Ludovico Antonio David, de Lugano, élève d'Ercole, de Cairo, et du Cignani, vécut long-temps à

Rome, où il fit des portraits, et voyagea aussi par toute l'Italie. Venise a de sa main, à l'église de Saint-Silvestre, une Nativité dont la manière un peu minutieuse décèle un imitateur de Camillo, plus que d'aucun autre des Procaccini. Il écrivit sur la peinture, et recueillit des notices sur le Corrège, pour lesquelles il est bon de consulter l'Orlandi à l'article qui concerne ce peintre (1), ou plutôt Tiraboschi dans l'histoire de sa vie.

Auprès du neveu du plus habile des Procaccini, nous plaçons le gendre de l'un d'eux, le chevalier *Federigo Bianchi*, auquel Giulio Cesare, après l'avoir instruit, donna sa fille en mariage. Il suivit les doctrines de son beau-père, plutôt qu'il n'imita ses formes et ses mouvements. Bianchi a su être original dans ce genre, et il se fait remarquer par une élégance et par une grace qui n'ont aucun mélange d'affectation. L'on fait beaucoup de cas de quelques-unes de ses Saintes-Familles, qui ornent les églises de St-Étienne et de la Passion; puis, d'autres tableaux semblables, dont les figures, qui sont en très-petit nombre, sont très-bien conçues. Une Visitation que l'on voit de sa main à l'église de St-Laurent offre ce genre de mérite; elle est digne, dans tous ses détails, d'un disciple favori de Giulio Cesare. Il n'eut peut-être pas infiniment de nerf pour les grandes compositions : néanmoins il a de la richesse, de l'harmonie, et c'est lui rendre une justice

Federigo Bianchi.

(1) Dans le supplément que Guarienti a fait à l'Abécédaire, on lit, après l'article de l'Orlandi, le nom de Lodovico David de Lugano, duquel on n'indique pas autre chose que la peinture de St-Silvestre de Venise; mais, c'est une des méprises du continuateur de l'Abécédaire.

exacte, que de le considérer comme l'un des meilleurs peintres milanais de notre siècle. Il travailla beaucoup aussi dans les villes du Piémont, et nous devons à ses recherches une multitude de notices biographiques sur divers artistes; notices qu'il communiqua au P. Orlandi, par qui elles ont été publiées. L'on ne doit point le confondre avec *Francesco Bianchi*, ami d'*Antonmaria Ruggieri*, et son compagnon presqu'inséparable. Ils peignaient tous les deux de concert, et presque toujours à fresque, partageant entre eux sans discussion, et l'argent, et la louange, et le blâme. Ils appartiennent à ce siècle auquel ils ont laissé un exemple d'amitié, préférable à leurs exemples dans la peinture.

Francesco Bianchi. Antonmaria Ruggieri.

Le plus grand nombre des imitateurs des Procaccini sortit de l'école de Camillo. Ce peintre avait aussi travaillé à Bologne; mais on n'y connaît point d'autres de ses élèves qu'un *Lorenzo Franco*, qui, instruit par lui, devint ensuite un bon imitateur des Carraches, quoique, selon le P. Resta, on puisse lui reprocher un peu trop de minutie. Il vécut et mourut à Reggio. L'école de Camillo à Milan fut toujours remplie, et nul ne l'illustra davantage qu'Andrea Salmeggia de Bergame, duquel il a été parlé dans le livre précédent, Celui-ci, qui devint à Rome un des partisans les plus enthousiastes de la manière de Raphaël, se fit de temps en temps revoir et admirer à Milan. Un autre peintre, à leur exemple, suivit les traces de Camillo, mais y mêla plusieurs autres styles : ce fut *Jean-Baptiste Discepoli*, surnommé le Boiteux de Lugano. Ce fut l'un des coloristes les plus vrais, les plus forts et les plus solides de son temps. Du reste, il doit être rangé parmi les peintres naturalistes plutôt que parmi ceux qui re-

Lorenzo Franco.

Gio. Battista Discepoli

cherchèrent le beau idéal. Il y a plusieurs de ses peintures à Milan, et principalement un Purgatoire figuré avec beaucoup d'art, dans l'église de San Carlo. Il reste beaucoup de ses peintures dans sa ville natale, et dans les pays qui bordent le lac du même nom; on en trouve aussi quelques-unes à Come, où il peignit dans l'église de Ste-Thérèse la sainte Titulaire, avec les figures latérales; ouvrage que l'on regarde comme l'un des plus beaux tableaux d'autels de la ville. Un *Carlo Cornara* recueillit des applaudissements non moins honorables, quoique son style fût d'un tout autre genre : il fut l'auteur d'un très-petit nombre de travaux, mais conduits avec une délicatessse de goût qui est toute à lui, et le rend précieux dans toutes les galeries. Un des meilleurs tableaux qu'il ait faits, est un St-Benoît, à la Chartreuse de Pavie; peinture fort altérée aujourd'hui par le temps. Il y en a encore quelques autres qui furent terminées par une de ses filles, laquelle cultivait la peinture, et fit aussi quelques tableaux de son invention. Carlo Cornara.

Giovanni Mauro Rovere, qui de la manière de Camillo passa à celle de Jules-César, fut des premiers qui se conformèrent aux principes des Procaccini; et l'on pourrait, à cause de son âge, le classer dans leur époque, si sa manière de peindre, démesurément rapide, ne lui avait mérité une place inférieure. Il abondait de ce feu qui, ménagé avec sagacité, donne la vie à la peinture, et qui, lorsqu'on en abuse, en décompose toute l'ordonnance. Rarement, mais quelquefois pourtant, il le modéra, comme dans une Cène de Jésus, à St-Ange; tableau savamment étudié. Un Jean-Baptiste et un autre de ses frères, qui se nommait Marco, Les Fiamminghini. Gio. Mauro Rovere.

travaillèrent avec lui pour des églises et pour des particuliers : ils sont peu corrects, mais peignirent avec esprit. Il reste d'eux, non-seulement des ouvrages à fresque, mais encore des peintures à l'huile : ce sont et des sujets d'histoire, et des batailles, et des perspectives, et des paysages; et l'on en retrouve dans presque toutes les parties de la ville. J'ai lu que ces trois frères avaient été aussi surnommés Rossetti; mais ils sont plus connus sous le nom de *Fiamminghini*, emprunté du pays de Riccardo, leur père, qui vint de la Flandre pour s'établir à Milan.

Les Santagostini.

Aux trois Rossetti succédèrent les trois *Santagostini*, dont le premier, Giacomo Antonio, écolier de Carlo Procaccini, a laissé peu d'ouvrages dans les édifices publics; mais ses fils, Agostino et Giacinto, quelquefois ensemble, comme dans les deux grands tableaux d'histoire de l'église de San Fedele, et quelquefois aussi séparément, produisirent un nombre infini de peintures. Ils se distinguèrent dans la foule de leurs contemporains, surtout Agostino. Il fut le premier à écrire sur les peintures de Milan, un petit ouvrage, publié en 1671, et intitulé : *L'immortalité et la gloire du pinceau.* Quelle que soit la place à laquelle ce livre lui donne droit parmi les écrivains, la Ste-Famille qu'il a peinte à St-Alexandre, et quelques autres ouvrages plus soignés, le font reconnaître pour un bon peintre par rapport à ce temps. Il est gracieux, expressif, harmonieux, quoiqu'un peu minutieux peut-être. Ossana, Biffi, Ciocca, Ciniselli, et d'autres imitateurs des Procaccini, que l'on nomme à peine à Milan même, peuvent être laissés dans l'oubli, sans un grand préjudice pour l'histoire.

Les deux Nuvoloni, que nous avons nommés il n'y a pas long-temps, peuvent, quoiqu'ils eussent été instruits par leur père, appartenir aussi aux Procaccini, sous un certain point de vue, parce que Carlofrancesco, le plus âgé des deux, prit, dans les commencements, la manière de Giulio Cesare, et que l'on remarqua toujours en Giuseppe une composition et un coloris dérivés de cette école; mais le premicr, s'abandonnant à l'impulsion de son génie, se mit bientôt à suivre les traces de Guido, et ce fut avec tant de succès, qu'il est encore appelé le Guido de la Lombardie. Il n'abonde point en figures; mais toutes celles qui sont sorties de son pinceau sont élégantes et gracieuses. Ses formes et ses tours de têtes ont un véritable charme, et il a une suavité, une harmonic de teintes, qui ne se retrouvent que dans un très-petit nombre de peintres. J'ai vu, à l'église de St-Victor, un de ses tableaux d'autels, où il représenta le Miracle de St-Pierre à la porte du temple de Jérusalem; et une assez grande quantité d'autres, à Crémone, à Milan, à Parme, à Plaisance, à Come, tous conformes au goût que nous venons d'indiquer. Il fut choisi pour faire le portrait de la reine d'Espagne, lorsqu'elle vint à Milan; et l'on conserve dans les maisons nobles les portraits de famille qu'il y peignit. Ses Madones sont recherchées dans les galeries: j'en ai vu, chez les comtes del Verme, une qui est riche de toutes les graces de son pinceau, si même il ne les y a pas trop prodiguées aux dépens de la dignité. L'Orlandi rapporte les actes de piété qu'il avait coutume d'accomplir d'abord, lorsqu'il se préparait à peindre des images de la Vierge. Je ne sais ce qu'en penseront quelques-uns de ses lecteurs et des miens; mais j'aime

Élèves des Nuvoloni.

Carlo Nuvoloni.

à retrouver ce sentiment dans ce Carlofrancesco parmi les peintres, de même que dans Juste Lipsius parmi les hommes de lettres. L'un et l'autre, quoique dans l'état séculier, professaient hautement une piété, pour ainsi dire, filiale envers la Vierge-Marie; piété qui, en se transmettant de proche en proche depuis les premiers Pères de l'église, semble être le signe auquel on reconnaît les élus.

Giuseppe Nuvoloni. Le plus jeune frère de Carlofrancesco fut un peintre plus grandiose : il eut plus de feu et d'imagination. Mais le choix de ses figures n'est pas toujours également heureux, et l'on peut lui faire le reproche d'avoir donné à ses ombres une vigueur trop prononcée. Il peignit beaucoup plus que Carlo, non-seulement dans les villes de la Lombardie que j'ai nommées un peu plus haut, mais aussi dans l'État Vénitien, et dans plusieurs églises de Brescia. Ses peintures à St-Dominique de Crémone, et surtout le grand tableau sur toile du Mort ressuscité par le saint, sont au nombre de ses meilleurs ouvrages. Ce dernier tableau, où les figures sont animées des expressions les plus vraies, se recommande encore par un beau fond d'architecture. Il est à croire que ces travaux furent exécutés lorsqu'il était dans la force de l'âge : car il y en a d'autres qui se ressentent de sa vieillesse; et en effet, il peignit jusqu'à l'âge de quatre-vingts ans, auquel la mort l'enleva.

Il n'est point à ma connaissance que cet artiste ait laissé des élèves d'une grande réputation. Carlo Francesco, son frère, enseigna *Gioseffo Zanata*, peintre plein d'érudition, au jugement de l'Orlandi. *Federigo Panza* étudia sous le même maître, et plus tard chez les Vénitiens : il peignit d'abord d'une touche très-

Gioseffo Zanata. Federigo Panza.

forte, qu'il réforma et adoucit, en avançant en âge. Il fut employé et récompensé à la cour de Turin. *Filippo Abbiati* fréquenta la même école : ce fut un homme d'un talent vaste et né pour des ouvrages à grande machine, d'une rare fécondité d'idées, et d'une extrême hardiesse à les exécuter. Il peignit avec une certaine franchise, et suivant une expression souvent employée avec un abandon qui plaît quoiqu'il laisse à désirer ce fini qu'il néglige : mais ce peintre plairait encore davantage, s'il était plus profond dans les principes de son art. Il concourut avec *Federigo Bianchi* pour la grande voûte de St-Alexandre martyr, puis avec d'autres professeurs habiles pour de semblables travaux à fresque ; et partout il imprima la trace de son génie. Il semble s'être plu singulièrement dans l'exécution d'une Prédication de St-Jean-Baptiste à Sarono, où il a mis son nom. Les figures y sont en petit nombre, mais belles et bien variées. Les teintes en sont fortes, et il y a des oppositions heureuses, d'où naissent des très-beaux effets. *Pietro Maggi*, son disciple, ne l'égala point à l'égard du génie, et le surpassa en célérité. *Giuseppe Rivola*, qui travailla davantage pour les particuliers que pour le public, mérite aussi d'être rappelé. Ses concitoyens le comptent parmi les meilleurs élèves de l'Abbiati.

Filippo Abbiati.

Pietro Maggi.

Giuseppe Rivola.

Le *Cerano*, quoique distrait par une multitude de soins et de travaux à diriger, enseigna beaucoup de jeunes peintres, et avec un succès particulier *Melchior Giraldini*. Celui-ci parvint à se rendre maître du style de son instituteur, facile, riant et harmonieux, mais inférieur au Cerano dans la touche savante de son pinceau. On voit de sa main, à la Madone près San

Élèves des Crespi.

Melchiore Giraldini.

Celso, une Ste-Catherine de Sienne, que l'on a beaucoup vantée. Melchior fut choisi pour gendre par Cerano, qui le laissa héritier de son atelier. Il grava aussi à l'eau-forte des petits sujets d'histoire et des batailles à la manière de Callot. Il forma plus tard, dans ce genre de travaux, un de ses fils, qui fut bien accueilli dans les galeries, parmi les peintres de batailles. Il y forma en outre un jeune homme de Gallarate appelé *Carlo Cane* qui, dans un âge plus avancé, s'étant livré tout entier à imiter et à copier le Morazzone, en prit tout-à-fait le style. Il contrefit très-bien la vigueur des teintes et le relief de son maître ; mais il ne s'éleva point au-dessus du vulgaire à l'égard de ses formes ni de ses inventions. Les églises ont de ses tableaux, et l'on en voit un sur le maître-autel de la cathédrale de Monza, qui représente plusieurs saints : à leurs pieds est un chien, ainsi qu'il en plaçait un partout, même dans le paradis, pour faire allusion à son nom. Lorsqu'il peignit à fresque sa méthode fut parfaite : les deux traits historiques de St-Ambroise et de St-Hugues, peints dans la grande église de la Chartreuse de Pavie, et d'autres de ses fresques conservent toute la fraîcheur de leur coloris. Il tint une école à Milan, et sa médiocrité peut faire conjecturer quelle fut celle de ses imitateurs. *Cesare Fiori* se fit remarquer parmi eux, et l'on voit encore publiquement quelques-unes de ses compositions à grande machine. Après lui, *Andrea Porta*, son écolier, qui voulut rivaliser avec le style de Legnanino, se fit aussi quelque réputation. Il y en eut d'autres qui se rapprochent des deux meilleurs Cerani; tel fut un *Giulio Pozzobonelli*, peintre fort accrédité, puis un *Bartolommeo*

Carlo Cane.

Cesare Fiori.

Andrea Porta.

Giulio Pozzobonelli.

Genovesini (1), duquel il reste quelques ouvrages qui ont du grandiose; enfin, ce *Gio. Battista Secchi*, surnommé aussi le *Caravaggio*, à cause de son pays natal. Il laissa à San Pietro in Gessato un tableau d'autel auquel il mit son nom, et ayant pour sujet l'Épiphanie. Bartolommeo Genovesini. Gio. Battista Secchi.

Le *Morazzone* compta des élèves des imitateurs et des copistes en grand nombre, à Milan et ailleurs. Celui qui fit le plus d'honneur à son école, fut le chevalier *Francesco Cairo*, qui, ayant commencé, suivant la coutume, à suivre la route que lui avait tracée son maître, changea ensuite de manière, après avoir vu les grands modèles qu'il étudia à Rome et à Venise. C'est encore un peintre grandiose et un coloriste habile à produire les plus heureux effets; il y joint d'ailleurs une délicatesse de pinceau, une élégance de formes, et enfin, une grace d'expression si remarquables, que l'ensemble de ses peintures offre un style dont la nouveauté charme et surprend à la fois. Les quatre saints fondateurs de l'église de Saint-Victor; la Sainte-Thérèse dans une extase d'amour divin, à l'église de Saint-Charles; le Saint-Xavier de Bréra; divers portraits dans le goût du Titien; enfin, d'autres tableaux que l'on voit en public, et en particulier, à Milan, à Turin et ailleurs, placent le Cairo à un rang distingué parmi les artistes, quoiqu'il ne soit pas toujours exempt des défauts justement reprochés aux peintres *ténébreux*. Élèves du Morazzone. Francesco Cairo.

Les deux frères, *Gioseffo* et *Stefano Danedi*, com- Gioseffo

(1) Je l'ai nommé ainsi dans l'édition précédente parce que tous les autres écrivains l'avaient désigné ainsi; mais son véritable nom de famille était Roverio, et son surnom, Genovesino. V. le premier Index.

et Stefano Danedi. munément appelés les Montalti, firent aussi quelque honneur au Morazzone. Le premier, après avoir reçu de lui les premières notions de son art, devint un peintre gracieux sous la direction de Guido Reni, dont il saisit assez bien le style, comme on peut lé voir dans le Massacre des Innocents, à l'église de San Sebastiano, et dans l'Annonciation, qui forme le pendant de cette peinture. Stefano, que je sache, ne suivit point d'écoles étrangères, mais il ne s'en tint, cependant, point exclusivement à la manière du Morazzone, son maître. Il la raffina aussi, à l'exemple de son frère, et peignit avec plus de soin et de délicatesse qu'on ne le faisait généralement de son temps. Le Martyre de Sainte-Justine qu'il fit à *Santa Maria in Pedone*, est exécuté avec cette finesse, et l'ensemble est d'ailleurs exempt de ce je ne sais quoi de froid et de languissant, qui ôte du prix à d'autres de ses ouvrages. Un des peintres le plus attachés à la manière de Morazzone, et des plus rapprochés de lui, pour la hardiesse du pinceau, fut le chevalier *Isidore Bianchi*, autrement appelé Isidore de Campione, qui peignit à fresque avec plus de succès qu'à l'huile, autant qu'on en peut juger à Milan dans l'église de Saint-Ambroise, et dans différentes églises de Como. Cet artiste fut choisi par le duc de Savoie pour terminer une grande salle à Rivoli, laquelle était demeurée imparfaite par la mort de Pierfrancesco; il y fut déclaré peintre de la cour, en 1631.

Isidore Bianchi.

Vers le même temps vécurent à Como, outre les *Bustini* (1), deux autres frères pareillement disciples

Les Bustini.

(1) Benedetto Crespi, qui se fit remarquer par une manière

de Morazzone; *Giovanni Paolo* et *Giovanni Battista Recchi*, dont le plus grand talent fut de peindre à fresque. Ils ont orné de leurs ouvrages en ce genre, San Giovanni, et d'autres églises de leurs pays, deux chapelles de Varèse, et d'autres dans ces mêmes environs. Le second s'est aussi distingué hors de l'État Milanais, et spécialement à Saint-Charles de Turin, où ses peintures sont applaudies à côté de celles de son maître. Il a un style solide et énergique; son coloris est remarquable par sa vigueur, et dans la perspective de bas en haut, il le cède à peu de peintres de son temps. Le Pasta, dans son Guide de Bologne, l'a justement applaudi à cet égard, en parlant d'une *Sainte-Grata* montant au ciel; ouvrage, dit-il, qui *plaît au-delà de toute expression.* Dans certaines salles de la Véuérie de Turin, il eut pour compagnon de ses travaux un Giovanni Antonio, son neveu. Le Guide de Milan en nomme plusieurs autres qui, à en juger par leur style, sembleraient instruits par les précédents; tels sont, *Paolo Caccianiga*, *Tommaso Formenti*, et *Giambattista Pozzi*.

Gio. Paolo et Gio. Battista Recchi.

Paolo Caccianiga. Tommaso Formenti. Giambattista Pozzi.

Tandis que l'école milanaise vieillissait, et qu'elle ne produisait plus de maîtres qui donnassent autant d'espérance que les premiers ou les seconds, la génération nouvelle songeait elle-même à se pourvoir, en cherchant à puiser aux sources les plus fameuses, et il y eut alors beaucoup de jeunes peintres qui se dispersèrent çà et là, pour aller à la recherche de styles nouveaux.

Élèves des écoles étrangères.

vigoureuse et élégante à-la-fois, selon le témoignage de l'Orlandi; Antonio Maria, son fils et son élève, et Pietro Bianchi héritier de ses dessins. Tous les trois appelés Bustini.



Je laisse à part la famille des *Cittadini*, qui s'établit à Bologne, ou, pour mieux dire, je la réserve à cette école. *Stefano Legnani*, nommé le *Legnanino*, pour n'être point confondu avec Cristophore, son père, peintre de portraits, devint un des artistes les plus brillants qui fussent dans la Lombardie, vers le commencement de ce siècle, parce qu'il avait fréquenté le Cignani à Bologne, et le Maratta à Rome. Il serait compté dans l'une et l'autre ville au nombre des bons élèves de ces deux maîtres, s'il y eût laissé quelqu'un de ses ouvrages, quoique, dans la suite, il fût devenu un peu maniéré. Il est choisi, sage, judicieux dans ses compositions, et il a un certain empâtement et un certain éclat de coloris, qui n'est point ordinaire aux élèves du *Maratta*. Il s'est distingué dans les sujets d'histoire à fresque. On en trouve à St-Marc, on en trouve à Sant' Angiolo ; et dans cette dernière église, est une bataille gagnée sous les auspices de St-Jacques apôtre, et dans laquelle il a fait briller un feu qui fait juger qu'il était en état de traiter les sujets les plus difficiles de la peinture. Il a laissé aussi beaucoup de ses productions à Gênes, à Turin, puis dans le reste du Piémont; et l'on admire à Novare cette coupole de San Gaudenzio, qui est peut-être ce qu'il a fait de plus beau.

Stefano Legnani.

Andrea Lanzani, après avoir pris des leçons du *Scaramuccia*, élève de *Guido*, qui, pendant quelque temps, s'arrêta à Milan, passa ensuite à Rome pour prendre de celles de Maratta, mais son génie l'emporta, enfin, vers un style moins paisible, et il se mit à imiter Lanfranc. Ses meilleurs ouvrages, ainsi qu'on l'a observé dans d'autres peintres, sont ceux qu'il fit, dans son pays, pendant les premiers temps qui

Andrea Lanzani.

suivirent son retour de Rome, parce qu'il se souvenait encore des préceptes et des exemples des Romains. Parmi ces peintures, on remarque le St-Charles dans sa gloire; tableau qui, à certains jours déterminés, est exposé avec d'autres dans l'église métropolitaine. Il fit aussi, dans la bibliothèque Ambroisienne, un beau tableau des actions de la vie du cardinal Federigo; et, dans des représentations de cette espèce, il ne laisse à désirer ni abondance d'idées, ni richesse de costumes, ni effet de clair-obscur: très-souvent, néanmoins, il dut ses succès à la facilité et à la franchise de son pinceau, plus qu'à toute autre chose. Il termina ses jours en Allemagne, où il fut honoré du titre de chevalier, et il ne laissa pas de meilleur élève en Italie qu'*Ottavio Parodi*, qui vécut beaucoup à Rome, et obtint des éloges de l'Orlandi. *Ambrogio Besozzi* vint aussi de Rome, et de l'école de *Ciro Ferri*, comme pour opposer, à Milan, la manière de Cortone à celle de Maratta; mais il peignit plutôt des ornements que des sujets d'histoire. Il fut habile dans ceux-ci néanmoins, à en juger par le St-Sébastien, que l'on voit dans l'église de St-Ambroise. Le Pagani étudia à Venise, et il y enseigna en outre, car on compte le célèbre *Pellegrini* parmi ses élèves. *Zanetti* remarque qu'il introduisit, dans les académies, un nouveau goût de dessiner le nu, peut-être un peu chargé, mais d'un bon effet. Il laissa, de plus, quelque tableau en public, et revint en Lombardie terminer ses jours. Les églises et les galeries de Milan ont une quantité de ses peintures, et celle de Dresde en a aussi quelques-unes.

Ottavio Parodi.

Ambrogio Besozzi.

Le Pagani.

Pietro Giraldi passa de l'école de son pays à celle de Bologne, et il y apprit de Franceschini et de Gian-

Pietro Giraldi.

gioseffo del Sole, à se perfectionner. Sa peinture est transparente et facile; il fut habile à orner les coupoles, les voûtes, les grands espaces, tels que le refectoire de St-Victor, à Milan; ouvrage qui lui fait infiniment d'honneur. Il termina, à Varèse, la chapelle de l'Assomption, sur les cartons de Legnanini, mort avant de les avoir achevés, et quelques-uns de ses tableaux, que sa propre mort vint interrompre, furent continués et terminés par le chevalier Giovanni Battista Sassi.

Gio. Battista Sassi.

Le style de ce dernier, qui s'exerça beaucoup à Naples, sous Solimène, est louable en ce qui est relatif au dessin; et, quoiqu'il ait peint pour plusieurs églises, à Pavie et à Milan, ce fut à ses petits tableaux de cabinet, qu'il dut sa plus grande réputation. Je ne sais s'il apporta dans ce pays le coloris verdâtre qui s'est propagé de Naples dans plusieurs écoles, ou si ce défaut s'y introduisit par la voie de Turin, où peignit et figura beaucoup *Corrado Giaquinto*. Cette mode a rencontré quelques approbateurs.

Gioseffo Petrini. Piero Magatti.

Gioseffo Petrini, de Carono, qui fut écolier du prêtre Genovese, l'a portée jusqu'à l'excès, et *Piero Magatti*, de Varèse, qui a vécu jusqu'à nos jours, ne s'en est pas entièrement garanti dans tous ses ouvrages. L'un et l'autre ont été regardés comme de bons peintres, relativement à leur temps, et cette ville, si vaste, ne pouvait manquer d'avoir quelque imitateur des Vénitiens, qui ont figuré pendant ce siécle. On voit plusieurs imitations du *Piazzetta*, et quelques-unes du *Tiepolo* dans certaines églises; car, c'est une coutume des jeunes peintres, que de suivre les traces des vivants qui ont de la vogue, plutôt que celles des morts qui en ont eu. C'est ici que nous devrions placer un Milanais, qui propagea

la gloire de son pays dans les pays étrangers : ce fut *Francesco Caccianiga*, très-connu à Rome, et fort peu connu parmi les siens; mais, comme j'ai déja parlé de lui dans l'école romaine, je ne ferai rien de plus ici, que de rappeler son souvenir et son mérite au lecteur; du reste, je ne dois point oublier de nommer *Antonio Cacchi*, son contemporain, qui ne s'éloigna point de Milan. Aucun de ses ouvrages n'annonce qu'il l'ait égalé, mais il se distingua aussi, en suivant les traces des Romains, sinon pour l'esprit, du moins pour le fini de sa peinture. On peut placer, auprès des précédents, *Ferdinando Porta*, estimable par quelques peintures qu'il produisit en imitant le *Corrège*; mais il fut inconstant et inégal dans son travail. Tels sont à peu près tous ceux qui appartiennent à cette époque, laquelle en a produit d'autres, de beaucoup de réputation, mais d'une réputation qui ne s'étendit presque point au-delà du sol natal. Le livre des *Peintures de l'Italie* et le *nouveau Guide de Milan*, en attendant que l'on rassemble leurs Mémoires, offriront aux curieux la connaissance de leurs noms et de leurs ouvrages.

Francesco Caccianiga.

Ferdinando Porta.

Depuis que la métropole eut commencé à préférer les écoles étrangères à la sienne propre, les villes de l'État Milanais suivirent la même impulsion : et ce furent surtout les Pavesans qui, dans ce dernier siècle, ont eu plus de professeurs que dans un autre temps. Aucun de ces modernes n'est bien connu hors de sa patrie; mais l'un de ceux qui mériteraient le mieux de l'être, fut *Carlo Soriani* (ainsi que Bartoli l'appelle) : cet artiste peignit dans la cathédrale le tableau du Rosaire avec les quinze Mystères à l'entour. Ce tableau, fort agréable, fut exécuté suivant la manière

Peintres de l'État Milanais.

du Sojaro. La série des peintres indiqués dans l'État Milanais, commence à *Carlo Sacchi* qui, selon l'Orlandi, fut instruit par le *Rosso* de Pavie; mais celui-ci est vraisemblablement *Carlantonio Rossi* de Milan, qui peignit le San Siro dans la cathédrale de Pavie avec les deux peintures latérales; ouvrage d'un goût pur et assez conforme à celui de Procaccini: l'auteur est dépeint dans l'Abécédaire comme un homme lunatique, mais habile dans son art. Le Sacchi continua ses études à Rome et à Venise; et quand il voulut imiter Paolo, comme dans le Miracle d'un mort ressuscité par St-Jacques, tableau que l'on voit aux Observantins, il y réussit bien. Ce fut un bon coloriste dont les ornements sont riches et les attitudes spirituelles, quoiqu'elles soient quelquefois un peu forcées, et qu'on puisse leur reprocher de l'affectation. Ce peintre travailla aussi pour les galeries. J'ai vu de sa main un Adam avec Eve chez le chevalier Brambilla à Pavie; ouvrage digne d'une collection choisie avec tant de goût. Je range, mais avec incertitude, parmi ses condisciples, *Giovanni Battista Tassinari*, en le considérant par rapport au temps où il vécut; mais c'est avec plus de certitude que, d'après le témoignage de l'Orlandi, je regarde comme élève de Sacchi *Carlo Bersotti*, professeur estimable dans la peinture de genre, à laquelle il se fixa. *Tommaso Gatti* ainsi que *Bernardino Ciceri* furent ses meilleurs élèves; le premier fit ses études à Venise, et le second à Rome: tous les deux devinrent de bons peintres de pratique. Le Gatti forma *Marcantonio Pellini* et le confia ensuite aux Vénitiens et aux Bolonais qui ne l'élancèrent point au-delà de la sphère de son maître. Au Ciceri succéda son élève *Gio-*

Le Rosso de Pavie.

Carlo Sacchi.

Gio. Battista Tassinari.

Tommaso Gatti. Bernardino Ciceri.

Pellini.

seffo Crastona qui ne manquait point aussi d'une certaine teinture de l'érudition romaine; et ce fut à Rome qu'il devint peintre de figures, puis en outre peintre de paysages. On en trouve une grande quantité de sa main à Pavie. Parmi les artistes qui ont paru les derniers, l'on compte *Pierantonio Barbieri*, disciple de *Bastiano Ricci*, et *Carlantonio Bianchi*, imitateur du style romain. Tous ces peintres ont rempli de leurs tableaux d'autels et de leurs fresques, toutes les églises de Pavie, qui sont en fort grand nombre. C'est ainsi qu'ils ont donné à leur pays des productions nouvelles, sans lui donner plus d'éclat; car, leurs ouvrages n'attirent point de curieux à Pavie. **Pierantonio Barbieri. Carlantonio Bianchi.**

D'autres peintres de l'État Milanais et des environs, vers le temps de Sacchi, ou peu de temps après, devinrent célèbres : de ce nombre furent, *Mola*, de l'État de Como, et dont nous avons parlé ailleurs, et *Pietro de' Pietri* qui, né dans le Novarèse, étudia et mourut à Rome : nous avons fait son éloge parmi les élèves de Maratte en écrivant l'histoire de l'école romaine. **Mola, Pietro de' Pietri.**

Antonio Sacchi de Come, se perfectionna aussi à Rome, d'où étant revenu en Lombardie, et ayant entrepris de peindre une coupole dans sa patrie, saisit mal le point de vue en le supposant trop élevé, et il fit des figures beaucoup trop gigantesques : il en conçut un si grand chagrin, qu'il mourut de douleur. **Antonio Sacchi.**

Un *F. Emanuel*, Mineur Réformé, naquit aussi à Come: l'Orlandi l'a inséré dans son Abécédaire, en l'annonçant comme un peintre qui s'était formé de lui-même; mais cette assertion doit être rectifiée. Car, Emanuel ayant été destiné à habiter Messine, il se fit élève de Silla; et, après avoir corrigé le style languis- **F. Emanuele.**

sant qu'il s'était fait dans son pays, il prit un meilleur goût, dont il fit preuve en embellissant différents lieux de son ordre, en Sicile et à Rome : il reste à Come deux de ses peintures chez les Réformés. Dans le réfectoire est une mauvaise Cène faite dans le style de l'école milanaise parvenue à son déclin. Dans l'église est une Piété au milieu de plusieurs saints, d'un beau style. Telle est l'influence de l'exercice de la réflexion, et des conseils salutaires, même dans un âge avancé.

Peintres de perspectives et d'ornements.

Giovanni Chisolfi.

Cette époque produisit un excellent peintre de perspectives, duquel il a été fait mention dans l'histoire de l'école romaine, où il apprit son art : il a même laissé à Rome quelques peintures ; ce fut *Giovanni Chisolfi*, élève de Salvator Rosa. Je dois ajouter ici que, de retour à Milan, outre les vues d'architecture, pour lesquelles on le place au premier rang, il entreprit de faire aussi de grands sujets d'histoire et des tableaux d'autel, et produisit des fresques d'un fort bon goût dans la Chartreuse de Pavie, puis dans le sanctuaire de Varèse. Un de ses neveux, appelé *Bernardo Racchetti*, suivit ses traces avec assez de succès, et ses perspectives, ainsi que celles de *Clément Spera*, ne sont point rares dans les galeries. Torre parle en outre d'un peintre de Lucques qui peignait fort bien les perspectives et les figures, et dont le nom était *Paolo Pini*. Je n'ai rien vu de sa main, à l'exception de l'histoire de *Rahab*, à Santa Maria de Campagna, à Plaisance. L'architecture en est très-belle, les figures élégantes et touchées d'une manière brillante. Dans les grands ouvrages d'ornements à fresque, Orlandi vante beaucoup *Pierfrancesco Prima* et les deux *Mariani*, Domenico et Gioseffo, son fils. Le père demeura toujours

Bernardo Racchetti.

Clemente Spera.

Paolo Pini.

Pierfrancesco Prima. Les deux Mariani.

à Milan, et parmi plusieurs élèves, il instruisit le *Castelli* de Monza. Gioseffo alla s'établir à Bologne; là, il apprit à perfectionner le style de son père, et se distingua dans l'Italie et dans la Germanie. Il suffit d'avoir rappelé les peintres qui appartiennent à une époque où le goût n'était point irréprochable dans ce genre de peinture. Castelli de Monza.

Un paysagiste d'une grande réputation, qui suivit la manière d'Agricola, son maître, parut dans le même temps. Ce fut *Fabio Ceruti*, des tableaux duquel, ni la ville, ni l'État de Milan, ne sont dépourvus. On conserve encore la mémoire d'un Perugini, que le chevalier Ratti a nommé dans la vie d'*Alexandre Magnasco* de Gênes, et que l'on appelait aussi *Lisandrino*. Ce dernier, sorti de l'école de l'Abbiati, s'arrêta fort long-temps à Milan, à copier les tableaux du Perugini, de Spera et des autres; et il y ajoutait de petites figures, au mérite desquelles nous rendrons justice, en esquissant l'histoire de son école nationale. Paysages. Fabio Ceruti. Perugini.

Magnasco lui-même, peut aussi être considéré comme un bon peintre dans la peinture de genre; il a fait preuve de quelque mérite dans de petits tableaux de Bambochades, à la manière flamande, et de scènes populaires, dont il ornait les galeries. Il tint aussi une école à Milan, et il y eut pour imitateurs un peintre nommé Coppa, et quelques autres; mais celui qui s'approcha le plus de sa manière, fut Bastiano Ricci, dont le génie était singulièrement flexible pour toute espèce d'imitation. Ce fut dans le même goût que peignit, à Milan, Martino Cignaroli, lequel rapporta de Vérone et de l'école de Carpioni, un grand talent pour les tableaux de cabinet. Il s'établit avec Bambochades. Coppa. Les Cignaroli.

son frère Pietro et toute sa famille, dans cette nouvelle patrie, où il eut un fils nommé Scipion, qui devint bon paysagiste à Rome, et vécut ensuite à Milan et à Turin.

Batailles. Lorenzo Comandich. Vers l'an 1700, *Lorenzo Comandich*, que nous avons rappelé parmi les élèves de Monti, vint s'établir à Milan; il y fit beaucoup de peintures dans la maison du baron Martini son mécène. La plus estimée fut la Bataille de *Luzzara*, gagnée par Louis XIV. Ce prince applaudit à la manière dont le peintre l'avait représentée. Animaux. Carlo Cane. *Carlo Cane* eut peut-être plus de talent pour les représentations de troupeaux, et de toute sorte d'animaux, que pour figurer des hommes. Orlandi Angiolmaria Crivelli. vante comme une merveille dans ce genre, *Angiolmaria Crivelli*, duquel je n'ai rien vu qui puisse donner du poids à cet éloge. Les Milanais nomment Jacopo Crivelli. celui-ci Crivellone, pour le distinguer de Jacopo, son fils; dont le principal talent fut de peindre les oiseaux et les poissons. Il travailla beaucoup pour la cour de Parme, et il a cessé de vivre dans la soixantième Londonio. année de ce siècle. Un *Londonio*, qui peignit les troupeaux avec assez de talent, est plus rapproché de notre époque; et l'on voit de ses compositions pastorales chez les comtes Greppi, et chez d'autres nobles Milanais.

Maderno. Il y eut à Come un *Maderno* qui avait un talent singulier pour peindre les ustensiles de cuisine en cuivre, dans le goût des Bassano, avec lesquels il est quelquefois confondu par des connaisseurs peu profonds. J'ai vu de ses petits tableaux fort jolis dans ce Fleurs. genre, chez les comtes Giovio. Ce fut aussi un peintre de fleurs de quelque mérite; et plus que lui encore

un *Mario* de Crespini, son élève, dont les ouvrages sont épars de tous côtés dans les villes voisines. J'ai distribué dans divers endroits de mon ouvrage des notices sur d'autres peintres d'un mérite inférieur. Mario de' Crespini.

Il nous reste à parler d'une troisième académie fondée à Milan, en 1775, par l'illustre souveraine Marie Therèse, et alimentée sans cesse par les bienfaits de ses deux fils, les deux empereurs Joseph et Léopold. François II, leur successeur à l'empire, ne néglige point, même au milieu du tumulte de la guerre, de tourner sa sollicitude vers les beaux-arts que la paix fait fleurir. Les règlements qui contribuèrent à consolider cette nouvelle académie dès le moment de sa fondation, sont retracés d'une manière succinte par son estimable secrétaire, dans le nouveau Guide, auquel nous avons eu souvent recours dans nos recherches pour cette partie de notre histoire. On peut y saisir d'un coup d'œil, le nombre, la variété, le degré de mérite des professeurs ; les secours qu'ils ont puisés dans les modèles en plâtre, dans les dessins, dans les estampes, dans les livres qui ont été rassemblés dans cet établissement, pour servir aux études des jeunes peintres. On y lit enfin, le détail des exercices qui y sont pratiqués au grand avantage de la nation; car, depuis plusieurs années, la culture des beaux-arts et la délicatesse du goût, ont fait des progrès visibles parmi les Milanais. Nouvelle académie.

LIVRE III.

ÉCOLE BOLONAISE.

Nous avons déja observé, dans le cours de cet ouvrage, que la prospérité de la peinture, ainsi que celle des lettres et celle des armes, a successivement passé de lieu en lieu, et que partout où elle s'est fixée, elle a été perfectionnée dans quelqu'une de ses parties moins connue, ou moins cultivée par les artistes d'une époque antérieure. Lorsque le seizième siècle fut parvenu vers son déclin, il n'existait plus dans la nature, ni formes extérieures, ni genre de beauté, qui n'eussent été l'objet de la prédilection de quelque grand professeur, et qui n'eussent été retracés par lui : ainsi, tout peintre, quel qu'il fût, et soit qu'il le voulût ou non, devait nécessairement, en imitant la nature, imiter en même temps les meilleurs maîtres; et trouver des styles nouveaux n'était autre chose que modifier, dans un sens ou dans un autre, les manières des peintres anciens. La route de l'imitation était donc la seule qui fut ouverte aux élans de l'intelligence humaine, puisqu'il ne paraissait pas possible de dessiner les figures mieux qu'un Buonarroti, ou un Vinci; de leur donner plus de grace que Raphaël; de les colorier avec plus d'art que Titien;

de les mouvoir avec plus d'esprit que Tintoret; de les orner plus richement que Paul Véronèse; ou de les présenter à la vue, à quelque distance que l'on fût, avec plus d'art dans la perspective, avec plus de rondeur et sous des formes plus enchanteresses, que le Corrège ne l'avait fait jadis. Ce sentier de l'imitation était alors battu par toutes les écoles, mais, à la vérité, avec peu de méthode. Chacune d'elles était, pour ainsi dire, l'esclave de son chef, et ne savait se distinguer que dans le genre où il avait vaincu tous ses rivaux. Mais se distinguer dans un genre quelconque n'était, pour ces sectaires, que copier les mêmes figures, en les réduisant à une manière plus bizarre et plus prompte, ou du moins en les distribuant hors de leur place. Les successeurs de Raphaël tombaient dans l'excès du beau idéal, tandis que ceux de Michel-Ange exagéraient les détails anatomiques. L'importune vivacité et les raccourcis multipliés reparaissaient dans les sujets d'histoire les plus sérieux des Vénitiens et des Lombards.

Il y eut quelques peintres, comme nous l'avons partout remarqué, qui s'élevèrent au-dessus des préjugés et de l'espèce d'aveuglement qui régnait dans toute l'Italie, et qui étudièrent les ouvrages des grands maîtres de chaque pays, pour recueillir de chacun d'eux ce qu'il offrait de meilleur à imiter. Ce furent surtout les Campi de Crémone qui obtinrent d'heureux résultats de cette méthode; mais ceux-ci, inégaux entre eux et par leurs principes et par leur goût, attachés séparément à diverses écoles, divisés d'intérêts, habitués à diriger leurs élèves dans la même route qu'ils avaient parcourue, et renfermés enfin dans les limites de leur province natale, n'enseignèrent point à l'Italie, ou du

moins n'y propagèrent point la méthode véritable et utile de l'imitation. Cet honneur était réservé à Bologne, dont la destinée semblait être d'enseigner, comme celle de Rome avait été de gouverner; et ce fut l'ouvrage, non pas d'une académie, mais d'une seule famille. La maison des Carraches, riche en hommes de génie, unanime dans ses volontés; portée à la recherche des secrets plutôt que des profits de la peinture, trouva la véritable manière d'imiter, et elle fut la première à la répandre dans la Romagne : elle la communiqua ensuite au reste de l'Italie, qui, en peu de temps, l'adopta dans presque toute son étendue de l'une à l'autre mer. Le principe fondamental de leur doctrine était que le peintre partageât, pour ainsi dire, ses regards entre l'art et la nature; qu'il les observât tour-à-tour, et que, selon son talent naturel et ses dispositions, il choisît ce que l'un et l'autre offrent de plus parfait. C'est ainsi que l'école bolonaise, qui fût la dernière à fleurir, devint la première pour l'enseignement; et qu'après avoir appris de toutes les autres, elle les reforma toutes à son tour. Enfin, cette école qui, jusqu'alors, n'avait point eu de forme ou de caractère qui la distinguât des autres, produisit, dès-lors, autant de styles nouveaux qu'il y avait de Carraches ou de leurs élèves. L'esprit et la plume voudraient se hâter de parvenir à cette brillante époque : ils cherchent les voies les plus abrégées; ils évitent, ils fuient tout ce qui peut les détourner de leur marche ou la prolonger. Que Malvasia éclate en plaintes contre Vasari; qu'il s'indigne contre ses gravures, où le *Bagnacavallo* est représenté avec une figure qui tient de la chèvre, tandis qu'il devait avoir celle d'un homme de bien; qu'il cen-

sure ses écrits, où les professeurs de Bologne sont, les uns oubliés, les autres à peine loués, d'autres blâmés, jusqu'au point de parler avec mépris d'un Mastro Amico et d'un Mastro Biagio. Je n'entreprendrai point d'atténuer ces querelles, ni de les agraver. J'ai parlé assez de cet écrivain dans plusieurs endroits de mon ouvrage; et je ne négligerai point, du reste, de le rectifier ou de le suppléer avec le secours de quelques écrivains plus modernes (1), lorsque la nécessité l'exigera : je ne craindrai même pas de relever dans Malvasia quelque défaut de saine critique, qui lui est

(1) Aucune des écoles de l'Italie n'a été décrite par des plumes plus habiles. Le comte chanoine Malvasia fut un homme de lettres éclairé, comme on peut le voir dans l'histoire de sa vie, écrite par Crespi. Ces deux volumes de sa *Felsina pittrice*, seront toujours une source de vastes connaissances qu'il recueillit de la bouche des élèves des Carraches, par lesquels il fut secondé dans l'exécution de ce bel ouvrage, auquel on reproche néanmoins un zèle patriotique par fois trop ardent. Le Crespi et le Zanotti en furent les continuateurs. Nous parlerons du mérite de l'un et de l'autre à la dernière époque. On peut ajouter à ces livres, celui qui a pour titre : *Peintures, sculptures et architectures de Bologne*. Les dernières éditions de cet ouvrage ont été enrichies de précieuses notices tirées de divers manuscrits. Parmi plusieurs écrivains qui ont coopéré à cette production, l'on distingue l'abbé Bianconi, dont nous avons fait l'éloge ailleurs; et M. Marcello Oretti, qui a recherché avec soin toutes les notices qu'il était possible de réunir sur la peinture. Je cite ce recueil dans plusieurs endroits, sous le nom de guide de Bologne : j'ai consulté, en outre, pour la Romagne, le guide de Ravenne, par Beltrami, celui de Rimini, par Costa, celui de Pesaro, par Becci, auquel sont jointes quelques observations sur les meilleures peintures de Pesaro, et une dissertation sur la peinture en général ; productions très-remarquables du chanoine Lazzarini.

échappé dans la chaleur de la discussion. Le lecteur s'en apercevra dès cette première époque, dans laquelle, selon ma méthode, je remonte jusqu'aux premières sources, et où je fais paraître d'abord les fondateurs primitifs de cette grande école. Je rangerai parmi les Bolonais beaucoup de professeurs de la Romagne, et j'en réserverai quelques autres à l'école ferraraise, dans laquelle ils furent élèves ou maîtres.

PREMIÈRE ÉPOQUE.

Le *Nouveau Guide* de Bologne, de l'année 1782, fait mention d'un nombre assez considérable d'images, et en particulier de celles de la Vierge-Marie, que l'on fait remonter, d'après l'autorité des anciens mémoires, vers des siècles antérieurs à 1200. Les auteurs de quelques-unes de ces peintures sont désignés; et Bologne est peut-être la seule ville qui puisse se vanter d'avoir à nommer trois peintres nés dans le douzième siècle, savoir : un *Guido*, un *Ventura*, un *Ursone*, sur lesquels on trouve des notices qui vont jusqu'à l'an 1248. La plupart des autres images n'ont point d'auteur constaté; et elles sont si bien faites, que l'on peut soupçonner qu'elles ont au moins été retouchées vers le temps de Lippo Dalmasio, au style duquel plusieurs d'entre elles sont tout-à-fait analogues. Il n'en est point ainsi du reste, et surtout d'une figure que l'on voit à St-Pierre, et que je crois du nombre des plus anciennes peintures que nous ayons en Italie. Mais le plus grand monument, aussi bien que le plus intact et le plus singulier que conserve Bologne, est le

Bassin de l'église de St-Étienne, où l'on a figuré l'Adoration de l'Agneau divin, décrite dans l'Apocalypse; et plus bas, divers sujets évangéliques, la Naissance de Jésus-Christ, son Épiphanie, la Dispute du sacrement, et d'autres. L'auteur fut sans doute un Grec, ou plutôt un élève de ces Grecs qui ornèrent de leurs mosaïques St-Marc de Venise; car ces compositions se rapprochent beaucoup de leur manière dans la forme grêle des jambes, ainsi que dans la distribution des couleurs : et il est certain, d'ailleurs, que ces Grecs formèrent à l'Italie quelques peintres, et, parmi ceux-ci, le fondateur de l'école ferraraise, duquel nous parlerons dans l'histoire de cette école. Quoi qu'il en soit, l'auteur des peintures que nous venons de nommer offre plusieurs détails qui diffèrent de la manière de ces mosaïstes; tels que la tournure des barbes, la coupe des vêtements, et le goût moins confus de la composition. Quant à l'époque de sa vie, la forme des caractères placés au bas de ses tableaux, comparée à d'autres caractères du même temps, prouve qu'il vécut entre le douzième et le treizième siècle.

Peintres du XIV[e] siècle.

En entrant dans le siècle de Giotto, c'est-à-dire, dans celui qui a fait naître plus de discussions que tous les autres, parce que les Florentins prétendent avoir enseigné aux Bolonais, et que les Bolonais ne veulent point avoir appris des Florentins, je ne m'en rapporterai point à l'autorité de leurs écrits, dans lesquels l'animosité de la dispute a porté atteinte à la vérité de l'histoire. Je chercherai plutôt quelque lumière dans les images faites par des peintres du quatorzième siècle, lesquelles sont répandues de tous côtés dans la ville même, et dans la Romagne, et dans les collections nom-

breuses que l'on en a formées en plusieurs endroits. Telle est celle des Pères *Classensi* de Ravenne, celle de l'Institut de Bologne; puis, dans la même ville, celle du palais Malvezzi, où l'on voit rangés en un long espace tous les tableaux des anciens maîtres. On y distingue leurs noms, qui, à la vérité, ne sont pas toujours écrits d'une main ancienne, ni toujours également authentiques. Mais, quoi qu'il en soit, ces images doivent toujours faire honneur au goût de l'illustre famille qui les a rassemblées. Dans le nombre, je reconnus des peintures et visiblement grecques, et décidément dans le caractère de Giotto : quelques-unes me semblèrent plus rapprochées du style vénitien, tandis qu'une quantité d'autres sont d'un style dont je n'ai jamais rencontré d'exemple qu'à Bologne. On y remarque un empâtement de couleurs, un goût de perspective, une manière de dessiner ou de vêtir les figures, que l'on ne connaissait point dans les autres villes. J'ai vu, entre autres, dans plusieurs endroits, des sujets de l'Évangile, dans lesquels le Rédempteur est toujours couvert d'un manteau rouge, tandis que d'autres personnages ont des robes avec une espèce de bordure en or : ce sont, à la vérité, de petits détails; mais ils ne se rencontrent dans aucune autre école. Et l'on peut en conclure que les Bolonais avaient, dès ce siècle, une école, non pas aussi célèbre, non pas aussi brillante qu'elle le devint depuis, mais qui était toute à eux, et que l'on pouvait, en quelque sorte, appeler locale; et dont la première formation était due aux anciens mosaïstes et aux peintres en miniature.

Quoique je me sois promis de suivre toujours une marche aussi rapide que mon sujet peut me le per-

mettre, je crois devoir m'arrêter ici pour rapporter ce que Baldinucci a écrit dans sa notice sur le miniaturiste Franco. « Après que le célèbre peintre Giotto eut « trouvé sa nouvelle et admirable manière de peindre, « au moyen de laquelle il a eu le mérite d'être le res- « taurateur de son art, ou plutôt la gloire de l'avoir « rappelé de la mort à la vie; puis, après qu'il eut, « même par l'application la plus industrieuse, atteint « cette belle méthode de peindre, que l'on appelle mi- « niature, et qui consiste en figures de petites dimen- « sions, beaucoup d'autres encore s'appliquèrent à ce « genre, dans lequel ils devinrent habiles en peu de « temps. Un de ceux-ci fut Oderigi d'Agubbio, duquel « nous avons parlé précédemment parmi les disciples « de Cimabue.....Nous avons trouvé que cet Ode- « rigi, comme le témoigne le Vellutello dans son com- « mentaire de Dante sur le chant XI du Purgatoire (1), « fut le maître de Franco de Bologne; assertion qui

(1) Oh dissi lui, non se' tu Oderisi
L' onor d'Agubbio, e l' onor di quell' arte
Che alluminar è chiamata a Parisi?
Frate, diss' egli, più ridon le carte
Che pennelleggia Franco Bolognese:
L' onor è tutto or suo, e mio in parte.
Ben non sare'io stato sì cortese
Mentre ch' io vissi, per lo gran disio
Dell' eccellenzia ove mio core intese.
Di tal superbia quì si paga il fio.

Il ajoute ensuite, comme un exemple de ce qui était arrivé à lui-même :

Credette Cimabue nella pittura
Tener lo campo, ed ora ha Giotto 'l grido,
Sì che la fama di colui è scura.

« acquiert une grande force par la quantité des ou-
« vrages de miniature qu'il fit dans la ville de Bologne,
« selon les paroles que Benvenuto d'Imola, contem-
« porain de Pétrarque, employa en parlant de lui,
« dans son commentaire sur le Dante : *Iste Odorisius*
« *fuit magnus miniator in civitate Bononiæ*, *qui*
« *erat valde vanus jactator artis suæ*..... Ce fut de
« ce Franco, selon l'autorité du même Malvasia déja
« cité, que la noble et glorieuse ville de Bologne reçut
« les premiers germes du bel art de la peinture. »

C'est dans cette narration que l'auteur, poursuivant sa métaphore, *arrose* peu à peu d'une *eau rafraîchissante*, *l'arbre* de la peinture qu'il a *planté* peu de temps auparavant pour démontrer l'origine des artistes depuis Cimabue, désigné par lui comme *leur première tige*. J'ai fait voir ailleurs, que cet *arbre* n'a point de *racines* dans l'histoire, mais seulement dans des conjectures très-faibles, accumulées pour répondre à la *Felsina pittrice* de Malvasia; livre d'après lequel l'école bolonaise semble être, pour ainsi dire, autochthone, et née d'elle-même. Or Baldinucci, pour la faire dériver de Florence, s'efforça de persuader qu'Oderigi miniaturiste, et maître de Franco, premier peintre de Bologne, depuis la renaissance des arts; qu'Oderigi, dis-je, était disciple de Cimabue. Voici son raisonnement; « Que Dante, Giotto et Oderigi ayant été liés entre « eux d'une étroite amitié, et s'étant tous les trois li- « vrés à la culture des beaux-arts, devaient avoir con- « tracté cette amitié à l'école de Cimabue. » Comme si cette amitié, entre trois hommes qui voyageaient sans cesse, n'avait pu se former en d'autres temps, et dans d'autres lieux! Et d'ailleurs, il est difficile de

croire qu'Oderigi, voulant s'exercer aux petites miniatures dont on ornait alors les livres, se fût adressé à Cimabue qui était, à cette époque, non pas le meilleur dessinateur, mais le meilleur peintre de fresques, et le plus habile pour les grandes compositions.

Il est donc infiniment plus naturel de croire *qu'Oderigi* apprit son art des miniaturistes, qui, dans ce temps, étaient en grand nombre en Italie; et qu'il le perfectionna par la correction de son dessin. Les époques même déterminées par Baldinucci, ne favorisent point son système. Il veut que *Giotto*, à l'âge de dix ans, c'est-à-dire, vers l'an 1286, ait commencé à dessiner dans l'école de Cimabue, lorsque celui-ci en comptait *quarante-six*, et qu'Oderigi ne devait pas en compter moins, étant mort vers 1299, un an avant Cimabue, égal à lui en réputation, égal à lui dans le mérite d'avoir formé un élève habile, puisque Franco de Bologne surpassait déja son maître. Mais, comment serait-il possible de se persuader, qu'un esprit dépeint par le Dante comme altier et plein d'orgueil, ait voulu s'abaisser à dessiner dans l'école d'un contemporain, auprès du banc d'un enfant; et que n'ayant vécu en suite que treize ans au-delà, il se soit acquis la réputation de premier miniaturiste de son temps, et qu'il ait formé, en outre, un élève supérieur à lui? Il n'est pas moins incroyable qu'Oderigi, après avoir vu les essais de Giotto en miniature, *soit devenu habile en peu de temps*. Giotto alla travailler à Rome, pour le pape, en 1298, étant âgé de vingt-deux ans, et il y peignit aussi, dit *Baldinucci*; les miniatures d'un livre pour le cardinal *Stefaneschi*; circonstance qui n'a point été rapportée par *Vasari*, et que notre historien

n'a appuyée d'aucune autorité; mais, en supposant que tout cela soit vrai, quel temps accorderons-nous à Oderigi, pour être devenu habile en vertu des exemples de Giotto; à Oderigi qui, déja mort depuis quelque temps, fut trouvé par *Dante*, dans le purgatoire, selon le calcul de Baldinucci, dans l'année 1300 ?

Franco de Bologne.

On doit donc restituer ce miniaturiste à l'école de Bologne, probablement comme élève, très-certainement comme maître, et selon le témoignage de *Vellutello*, comme maître de *Franco*, peintre et miniaturiste à la fois. Franco est le premier des peintres bolonais, qui ait enseigné à une multitude rassemblée, et il est, pour ainsi dire, le Giotto de cette école. Il reste, cependant, loin en arrière du peintre de Florence, si l'on en juge d'après les débris de ses ouvrages, que l'on montre encore dans le musée *Malvezzi*. Le morceau le plus authentique est une Vierge assise sur un trône, et portant la date de 1313. Cet ouvrage peut se comparer à ceux de *Cimabue*, et de *Guido* de Sienne. On attribue aussi au même auteur deux petits tableaux très-agréables et semblables à des miniatures.

Les meilleurs élèves que *Franco* ait formés à son école, selon *Malvasia*, sont, un *Vitale*, un *Lorenzo*, un *Simone*, un *Jacopo*, un *Cristoforo*, dont les peintures à fresque existent encore à la *Madonna* de Mezzaratta. Cette église est, à l'égard de l'école bolonaise, ce que le *Campo Santo* de Pise est à l'égard de l'école florentine, une salle de concours, dans laquelle se mesurèrent les meilleurs peintres du quatorzième siècle qui aient fleuri dans cette contrée. Ceux-ci n'ont pas l'élégance, la simplicité, l'heureuse distribution des imitateurs de Giotto; mais ils se distinguent par

une imagination, par un feu, par une manière de colorier, tels que *Buonarroti* et les *Carraches* ne les jugèrent point indignes de leur approbation, en considérant l'époque à laquelle ces artistes avaient vécu. Leurs peintures même ayant commencé à s'altérer, les grands maîtres, que nous venons de nommer, en conseillèrent et en encouragèrent la restauration.

C'est ainsi que dans des temps divers, l'église que nous venons de nommer fut ornée de peintures historiques dont l'ancien et le nouveau testament avaient fourni les sujets; et les auteurs de ces travaux furent, outre les trois élèves de Franco, que nous avons déja désignés, Galasso de Ferrare et un imitateur du style de Giotto, que Lamo, dans son manuscrit, assure avoir été Giotto lui-même. Mais je penche plutôt à croire que ce ne fut qu'un peintre qui l'avait imité, soit parce que Vasari ne nomme point Giotto en parlant de l'église de Mezzaratta, soit parce que si celui-ci eût travaillé à l'orner, il aurait été au premier rang de ses compétiteurs, et que, par conséquent, il aurait été chargé de travailler, non pas dans cet angle obscur où sont les peintures du style florentin, mais dans quelqu'autre lieu plus en vue et plus digne de son pinceau.

Florentins à Bologne.

Je n'observerai pas moins à ce sujet que Giotto peignit à Bologne; on y conserve encore un de ses tableaux d'autels dans l'église de St-Antoine, avec cette inscription: *Magister Joctus de Florentia.* Vasari nous apprend, en outre, que *Puccio Capanna*, florentin, *Ottaviano* de Faenza et *Pace* de la même ville, tous écoliers de Giotto, travaillèrent,

les uns beaucoup et les autres peu, à Bologne. On trouve encore, si je ne me trompe, quelques-unes de leurs peintures dans les galeries et dans les églises. Il n'y manque point, non plus, de productions des successeurs de *Taddeo Gaddi*, autre imitateur de Giotto. Comme j'en avais déja vu un assez grand nombre à Florence, il ne m'a point été difficile de les reconnaître au milieu de celles de cette école. Outre ce style si remarquable, un autre style encore passa de Florence à Bologne. Ce fut celui de l'*Orcagna*, dont les *Quatre fins de l'homme* de Santa Maria Novella, furent presqu'entièrement copiées dans une chapelle de S. Petronio, peinte après l'année 1400. Cette chapelle est la même que Vasari, suivant une tradition populaire, affirme avoir été coloriée par Buffalmacco. D'après ces détails, on est forcé de convenir que les Florentins influèrent aussi sur la peinture à Bologne, et je désapprouve Malvasia, qui ne témoigne à leur égard ni équité, ni reconnaissance pour l'avancement de son école. Je ne vois pas pourquoi leurs tableaux, qui étaient alors les meilleurs du monde, n'auraient point dû servir d'exemples dans ce temps à la jeunesse bolonaise, comme les tableaux des Carraches servirent d'exemples, dans un autre siècle, à la jeunesse florentine. Venons aux peintures de Mezzaratta.

Parmi les auteurs de ces peintures, dont nous avons fait mention un peu plus haut, quelques-uns furent contemporains des disciples de Giotto. Les autres ne vinrent qu'après; mais aucun d'eux n'est plus ancien que *Vital* de Bologne, surnommé des Madones, et dont l'histoire s'étend de 1320 à 1345. Cet artiste,

Vital de Bologne.

qui peignit dans cette ville la Naissance du Sauveur, et de la main duquel j'ai vu un Saint-Benoît, accompagné de plusieurs autres Saints, eut un dessin plus sec, que n'était celui des successeurs de Giotto, dans le même temps, et il adopta des compositions différentes de celles que produisait cette école, attachée avec tenacité aux idées de Giotto. Si Baldinucci a écrit en parlant de lui, qu'*en tout et pour tout*, il se conforma au style des Florentins de son temps, il l'a écrit sur la foi d'autrui, et cela seul lui suffit pour affirmer que ce peintre était élève de Giotto, ou de quelqu'un de ses disciples. Je n'ose point aller aussi loin, et même d'après la main de Vitale, que Baldi, dans la bibliothèque bolonaise, appelle *manum elimatissimam*, d'après son dessin qui est d'une grande sécheresse, et d'après l'unique exercice auquel il se livrait de peindre des madones, je conclus qu'il ne s'écarta pas beaucoup des traces de Franco, qui était plutôt miniaturiste que peintre; et que l'école de Giotto, si supérieure par l'étendue, la variété, et la richesse des idées, n'était certainement point la sienne.

Lorenzo, vénitien plutôt que bolonais, ainsi que je l'ai dit ailleurs (*), et qui peignit l'histoire de Daniel, à laquelle il mit son nom, travailla durant les mêmes années que le précédent, et essaya d'exécuter de grandes compositions. Il fut fort inférieur aux Memmi, aux Laurati, aux Gaddi, quoique, selon Malvasia, il leur fût égal en crédit. Il laisse apercevoir l'enfance de l'art, tant dans le dessin, et dans l'expression des têtes, dont les pleurs provoquent sou- Lorenzo.

(*) T. III, page 18.

vent le rire, que dans ses attitudes forcées et violentes, qui rappellent la manière des Grecs. On ne peut donc, à propos de ce peintre, rappeler seulement le nom de Giotto, dans l'école duquel la crainte d'exagérer fit prévaloir une certaine gravité, un certain repos, que l'on pourrait quelquefois appeler froideur, mais que l'auteur du Guide de Bologne appelle *manière statuaire;* et c'est un des caractères qui marquent la différence qui existait entre cette école et les autres du même temps.

Galasso. On vit plus tard fleurir *Galasso*, qu'il faut chercher parmi les Ferrarois, et trois autres peintres que l'on croit avoir été disciples de Vitale. Ce sont, Cristoforo, Simon, et Jacopo, qui entreprirent à Mezzaratta, dans un âge déja avancé, des peintures terminées en 1404. *Je ne sais*, dit Vasari, si Cristoforo *était de Ferrare ou de Modène;* et pendant que les deux villes se disputaient entre elles à cet égard, Baldini, Massini, et Bumaldo, historiens bolonais, ont mis fin à la discussion, en donnant Cristoforo à leur Felsina. Je conserve, cependant, des doutes, non pas sur sa patrie, mais sur l'école dans laquelle il figura; car il est certain qu'il vécut long-temps à Bologne, et qu'il y peignit beaucoup, et sur murs, et sur bois. Il devait à cette époque être en possession d'un grand crédit, puisque ce fut à lui que l'on confia l'exécution du tableau d'autel qui existe encore, avec le nom de l'auteur. Le palais *Malvezzi* renferme aussi de sa main un immense tableau peuplé de saints, et partagé en dix compartiments : le dessin des figures est grossier, le coloris est pâle; mais on y trouve un goût qui ne vient certainement pas des Florentins, et c'est

Cristoforo.

précisément ce qui forme le nœud principal de la question.

Simon, que l'on appelle communément à Bologne *le Simon des Crucifix*, excella dans la représentation de ce sujet sacré. On en voit de fort grands à San Stefano, et dans plusieurs autres églises; le nu n'y est point négligé; l'expression du visage est celle de la plus haute piété; les bras sont fortement tirés, et l'on reconnaît encore l'auteur, au voile de plusieurs couleurs dont il a orné toutes ses figures du Christ : le coloris, et le pied posé par-dessus l'autre, rappelle Giotto; dans tout le reste, ces images ressemblent aux plus anciennes. J'ai vu aussi quelques Madones du même peintre, représentées, tantôt assises, tantôt en demi-figures, avec des robes, et des mains semblables à celles des peintures grecques, mais dont les traits et les attitudes sont étudiés d'une manière très-remarquable pour ce temps. On trouve encore une de ces dernières à *San Michele in Bosco*. Simon des Crucifix.

Jacopo Avanzi est le meilleur des peintres du quinzième siècle, parmi les Bolonais. Il fit la plus grande partie des sujets d'histoire de Mezzaratta; une assez grande partie en commun avec Simon, et quelques-unes seul; telles que le Miracle de la Probatique, au bas de laquelle il écrivit *Jacobus pinxit.* Il me semble qu'il a laissé ses meilleurs ouvrages dans la chapelle de San Jacopo, au *Santo* de Padoue. Il y figura avec beaucoup d'esprit je ne sais quel fait d'armes, dans lequel on peut dire qu'il se conforma beaucoup au style de Giotto, et que même il surpassa en quelque manière ce peintre, qui n'était point habitué à traiter des sujets guerriers. Jacopo Avanzi.

Il paraît que l'on a regardé comme son chef-d'œuvre, la Représentation des Triomphes qu'il peignit dans une salle de Vérone, et auxquels Mantegna lui-même applaudit comme à un travail très-remarquable. Il signait quelquefois ses tableaux des noms de *Jacobus Pauli*, ce qui m'a fait soupçonner qu'il fut peut-être originaire de Venise, et que ce fut le même qui, aidé de Paolo, son père, et de Giovanni, son frère, exécuta, dans cette ville, l'ancien tableau d'autel de St-Marc. L'époque s'accorde à merveille. La ressemblance des physionomies, entre les peintures de St-Marc et celles de Mezzaratta, donne encore du poids à ma conjecture; et je ne croirais pas facilement, que l'Avanzi se fût désigné par les noms de *Jacobus Paoli*, s'il eût existé alors un autre peintre dont la signature semblable à la sienne eût pu jeter de l'équivoque sur ses productions. *La Notizia Morelli* (*), nomme *Jacomo Davanzo*, *Padouan*, *ou Véronais*, *ou*, *comme d'autres le disent*, *Bolonais*, ce qui pourrait faire mettre en doute, quel est le véritable lieu de sa naissance. Sans entrer dans cette discussion, j'ajouterai seulement que je penche à regarder Bologne comme le lieu de sa résidence pendant les dernières années de sa vie : et l'on a eu déja plus d'une occasion de remarquer que quelques peintres prenaient pour surnom, le nom du lieu où ils avaient fixé leur séjour.

Il paraît que l'on peut considérer comme les élèves de Jacomo, deux peintres de ce temps; celui, qui au bas d'un tableau d'autel de San Michele in Bosco, signa le nom de *Petrus Jacobi*, et cet *Orazio di Ja-*

Pietro

(*) Page 5.

copo, cité par Malvasia. On observe dans presque toutes les écoles, que ceux qui naissent d'un père qui possédait la peinture, prenaient assez ordinairement son nom (*a*) pour se faire valoir et se donner du crédit. Un *Giovanni* de Bologne, inconnu dans sa patrie, laissa dans l'église de Santa Maria dell' Orto à Venise, une peinture ayant pour sujet Saint-Christophore à l'École des marchands : et il y ajouta son nom sans indiquer l'année. On peut juger, d'après sa manière, qui est fort ancienne, que le lieu où nous le plaçons doit lui convenir. e Orazio di Jacopo. Giovanni de Bologne.

Lippo di Dalmasio, que l'on avait cru de l'ordre des Carmes jusqu'à ce que dans l'édition turinaise de Baldinucci on eût trouvé qu'il était marié, et que sa femme lui survécut; sortit de l'école de Vitale, et fut surnommé *Lippo dalle Madonne.* On n'a débité qu'une fable en soutenant qu'il avait enseigné *Catherine Vigri*, béatifiée, de laquelle il reste des miniatures et un Enfant-Jésus peint sur bois. La manière de Lippo ne s'écarte point de l'ancien style, si ce n'est, peut-être, par une meilleure union de teintes et un meilleur agencement de draperies, auxquelles néanmoins il ajoutait des bordures d'or fort larges, selon l'usage généralement répandu dans les commencements du quinzième siècle. Ses têtes ont de la beauté et de la singularité, surtout quelques-unes de ses Madones, que Guido Reni ne pouvait se lasser d'admirer, en disant Lippo di Dalmasio. Caterina Vigri.

(*a*) Il s'agit ici du nom de baptême. On a déja remarqué que dans ces siècles encore si voisins de la barbarie, les noms de famille étaient à peine en usage. Chacun était désigné par son nom propre; coutume de laquelle il devait résulter des inconvénients sans nombre. (N. du T.)

que Lippo devait être aidé par quelque puissance supérieure, pour exprimer ainsi dans une physionomie la majesté, la sainteté, la douceur de la mère d'un Dieu; et qu'il n'avait été, à cet égard, égalé par aucun autre peintre moderne. On tient ce fait de Malvasia, qui l'avait entendu tenir ce langage. Il nous assure, en outre, sur la foi de Guido, que Lippo peignit à fresque certains sujets de l'histoire d'Élie, avec infiniment d'esprit; et, d'après l'autorité de Tiarini, il veut nous persuader que le Dalmasio peignit à l'huile quelques-unes des images que l'on voit de sa main à San Procolo dans la *via San Stefano*, et dans des maisons de la ville. Ainsi, Malvasia combat l'opinion commune, à l'égard d'Antonello; opinion que nous avons déja discutée. *Maso* de Bologne, peintre de l'ancienne coupole de la cathédrale, dut être contemporain de Lippo.

Maso de Bologne.

Peintres du XVe siècle.

Après l'année 1409, époque dernière des peintures de Lippo, l'école bolonaise parut décliner un peu, et il était peut-être impossible qu'il en fût autrement. *Dalmasio*, qui professait l'enseignement dans cette institution, n'était point un peintre d'histoire; et, comme les peintres de portraits n'ont jamais soutenu d'une manière notable aucune école, il ne pouvait être pour la sienne que d'une faible ressource. Les historiens attribuent la décadence de la peinture de ce temps, à certaines images apportées de Constantinople, et chargées de linéaments sombres dans les contours et dans les draperies; mais se rapprochant davantage pour tout le reste, de la sécheresse et de l'inélégance des Grecs dans leurs mosaïques, que du moelleux et de la grace que les bons peintres italiens commençaient

à introduire dans leur art. Le peuple même en recherchait les copies à Bologne et dans toutes les villes voisines; ce qui fait qu'elles affluent encore dans les maisons, et jusques chez les fripiers, dans toute cette étendue de pays. On en voit même à Venise, et dans plusieurs parties du territoire vénitien (1); mais là, elles ne

(1) Les Grecs ayant eu l'usage dans des temps fort anciens de représenter la Mère-Divine d'une manière grossière, ont toujours recherché les peintures analogues aux leurs : observation que je crois devoir faire ici, pour relever une erreur assez commune; et c'est celle de croire que toutes les madones du style grec, avec de yeux écarquillés, des doigts longs outre mesure, une carnation brune comme celle de la madone appelée *degli Organi*, à Pise, ou des madones de Cimabue, soient toutes d'une grande ancienneté. J'en ai vu du seizième, du dix-septième, et même du dix-huitième siècle, particulièrement dans le musée de Classe, dans celui du Cattajo, et dans des palais de nobles vénitiens. On en voit une chez MM. Giustiniani de Recanati, laquelle, malgré son apparence d'antiquité, offre, sur un fond d'or, l'inscription suivante, en lettres rouges: ΧΕΙΡ ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΙΕΡΕΩΣ...αχξ. *Manus Emanuelis sacerdotis.... an.* 1660. Il reste de ce prêtre, très-bien connu des peintres de Venise, quelques tableaux d'autel que l'on voit dans cette ville avec des inscriptions semblables; et l'on a toujours conservé l'usage, qui subsiste encore aujourd'hui, de reproduire de pareilles images, pour satisfaire aux fréquentes demandes des négociants grecs. Ainsi, pour juger sainement du degré d'ancienneté de ces peintures, il est nécessaire de se rappeler d'autres indices de leur manière de dessiner : on pourrait les reconnaître aussi à la forme des lettres, comme nous l'avons remarqué dans le premier Volume, page 91; puis aux formes de la bordure, ou à la méthode de colorier, ou à ces petits anges qui tiennent une couronne d'or suspendue sur la tête de la Vierge. Enfin, à la coupe et aux plis des vêtements, qui portent l'empreinte d'une époque plus rapprochée de nous.

furent que copiées, tandis qu'à Bologne, elles furent imitées par quelques élèves de Lippo, qui transportèrent ce style dans leurs compositions, soit entièrement, soit en partie. On accuse surtout de cet écart un *Lianori*, qui signait ordinairement le nom de *Petrus Joannes*, et qui est connu encore aujourd'hui, par quelques ouvrages qui se trouvent épars dans des églises et dans des galeries; puis *un Orazio di Jacopo* (peut-être dell' Avanzi), duquel on voit, à l'Observance, un portrait de San Bernardino ; enfin, un *Severo* de Bologne, auquel on attribue un mauvais tableau dans le musée *Malvezzi;* avec beaucoup d'autres qui ne sont point nommés ou qui sont peu connus, et dont je ne suis point étonné que Vasari ait négligé les noms, puisqu'il en fait autant à l'égard de ses compatriotes les plus faibles. Il rappelle, cependant, un *Galante* de Bologne, qui, dit-il, dessinait mieux que Lippo, son maître ; mais il est encore censuré en cela par *Malvasia*, qui rejette ce Galante dans la foule des élèves dégénérés de *Dalmasio*.

Pietro Lianori.

Orazio di Jacopo.

Severo de Bologne.

Galante de Bologne.

Cependant les traces des bons peintres se retrouvaient encore, autant que l'époque le permettait, à Bologne et dans la Romagne. Le Malvasia fait l'éloge d'un *Jacopo Ripanda*, qui avait long-temps vécu à Rome, où, en mémoire de *Volterrano*, il entreprit de dessiner les bas-reliefs de la colonne Trajane; d'un *Hercule* de Bologne, qui régularisa un peu les proportions de ses figures; d'un *Bombologno* qui, à l'exemple de Simon, peignit une quantité de crucifix, mais dont le talent était plus achevé. Le même écrivain vante surtout un *Michel de Matteo* ou Michel Lambertini, à la gloire duquel il suffit de dire que l'Albane applaudit

Jacopo Ripanda.

Ercole de Bologne.

Bombologno.

Michel de Matteo. Lambertini

à l'une de ses peintures, que l'on croit être à l'huile, et qui fut faite en 1443, à la Pescheria. Il la préférait même, pour la douceur des teintes, à celle du Francia. Ce qui reste aujourd'hui des ouvrages de ce *Michel*, aux églises de San Pietro et de San Jacopo, doit être mis au rang des ouvrages de presque tous les maîtres du même temps; mais celui qui fait époque dans l'école est Marco Zoppo qui, ayant fait succéder les leçons de Squarcione à celles qu'il avait reçues d'abord de Lippo, devint égal à Pizzolo, et à Dario de Trévise. Il rivalisa, ainsi qu'eux, avec Mantegna, et fut même un stimulant pour les progrès de ce dernier. Il vit aussi l'école vénitienne, dans laquelle il étudia pendant quelque temps, et il y peignit, pour les Observantins de Pesaro, une Vierge sur un trône, accompagnée de Saint-Jean-Baptiste, de Saint-François et d'autres Saints. Il écrivit au bas: *Marco Zoppo da Bologna dip. in Venexia* 1471. Ce tableau est le plus grand qui nous reste de sa main, et l'on peut, en le considérant avec quelques autres morceaux qu'il a laissés dans cette église et à Bologne, se faire une idée de son style. La composition est conforme à celle de la plupart des peintres du xve siècle, des Vénitiens surtout; et ce fut Marco, peut-être, qui en introduisit le premier exemple à Bologne, où on l'adopta jusqu'au Francia et à son école. On ne la varia presque point, si ce n'est en ajoutant quelques petits anges sur les degrés du trône, tantôt avec des harpes, tantôt sans cet accessoire. Le style n'est ni gracieux ni élégant comme celui de Mantegna; il penche même un peu vers la rudesse, surtout dans le dessin des pieds; mais il est moins roide, plus dégagé dans les plis, et peut-être plus harmonieux dans le choix des couleurs.

Marco Zoppo.

Enfin, le nu est aussi bien entendu que celui de *Signorelli*, ou d'aucun autre du même temps; et les figures, ainsi que tous les détails, sont exécutés avec le soin le plus recherché. Marco fut habile, en outre, dans l'art d'orner les façades. Il eut pour compagnon et pour imitateur, dans ce genre, *Jacopo Forti*, auquel on attribue une Madone peinte sur mur, à l'église de Saint-Thomas, dans le quartier du Marché. On attribue à *Jacopo*, dans la collection du musée *Malvezzi*, une Descente de croix, qui n'est point à la hauteur des progrès de ce siècle. On pourrait en dire autant à l'égard de beaucoup d'autres, faites dans la même ville, qui, vers le déclin du même siècle, commençait à manquer de bons peintres. C'est pourquoi Giovanni Bentivoglio, qui exerçait alors à Bologne une influence sans bornes, voulant orner son palais, lequel, si la fortune l'eût favorisé davantage, serait devenu un jour la résidence royale de la Romagne, appela de Ferrare et de Modène plusieurs artistes qui apportèrent à Bologne un goût plus pur : ils donnèrent en même temps occasion au grand génie de *Francia*, de se développer aussi dans l'art de la peinture, comme nous allons le voir bientôt.

Jacopo Forti.

Francesco Francia.

Ce peintre, dont le véritable nom était Francesco Raibolini, *fut considéré et célèbré comme le premier homme de son siècle ;* c'est ainsi que s'exprime Malvasia, et il aurait dû ajouter, *à Bologne*, où cette opinion dominait surtout, puisque, selon le témoignage de Vasari, *on l'y regardait comme un Dieu.* La vérité est, que Francia fut de la plus grande habileté dans l'orfèvrerie, ce qui fit que les médailles et les monnaies frappées à son coin, étaient égalées à

celles du milanais *Caradosso*. Il excella en outre dans le style que l'on appelle en peinture antico-moderne ; on peut en juger dans plus d'une galerie, où ses Madones figurent à côté de celles de Pietro Perugino et de Gian Bellini. Raphaël le compare à ces deux peintres, et à d'autres du même rang, dans une lettre de 1508, publiée par Malvasia, et dans laquelle le peintre d'Urbin fait l'éloge des Madones de Francia, en disant qu'il n'en voit d'aucun autre auteur qui soient plus belles, plus expressives dans le sentiment de la piété, ni mieux exécutées. Sa manière est, pour ainsi dire, moyenne entre celles de ces deux chefs d'école, et il participe de l'une et de l'autre : il semble avoir emprunté de Pietro le choix et le ton des couleurs. Dans la rondeur des contours, dans l'agencement heureux des draperies, et dans l'ampleur des vêtements, il a plus de ressemblance avec Bellini. Il n'égale point dans ses têtes la douceur et la grace du premier, mais il est plus noble et plus varié que le second. Il est l'émule de tous les deux dans les accessoires des paysages; mais dans cet art, ainsi que dans l'architecture, il ne peut leur être comparé. Dans la composition de ses tableaux, il place moins souvent l'Enfant-Jésus entre les bras de la Vierge, que sur un autre plan (usage ancien de son école); et il y ajoute parfois quelque figure de saint sous le costume vénitien de cette époque. En totalité, cependant, il se rapproche davantage de l'école romaine, et l'on voit se reproduire assez fréquemment la circonstance rapportée par Malvasia, que ceux qui sont faiblement connaisseurs, attribuent à Pietro des Madones de Francia. L'on vit aussi à Bologne de ses

fresques qui ont été vantées par Vasari ; et il y existe encore, ainsi que dans d'autres endroits, de ses tableaux d'autels avec des figures plus grandes que celles que Pietro et Bellini avaient coutume de peindre ; mérite propre dès long-temps à l'école bolonaise, et qui peu-à-peu se communiqua aux autres ; ce qui augmente, en même temps, la majesté de la peinture et celle du sanctuaire.

Je n'ai point encore parlé d'une circonstance qui ajoute grandement à la gloire de cet artiste; c'est que jusqu'à son âge viril, il n'avait point touché le pinceau et que, par une espèce de prodige dont on n'avait point encore vu d'exemple, il parvint en peu d'années, non-seulement à exercer cet art avec succès, mais encore à figurer parmi les meilleurs maîtres, et à concourir avec les Ferrarais et les Modenais les plus habiles. Giovanni Bentivoglio les avait appelés pour orner son palais, ainsi que nous l'avons dit. Le Francia y travailla aussi, et on lui donna ensuite à peindre, en 1490, le tableau d'autel de la chapelle Bentivoglio à San Jacopo, où il écrivit : *Franciscus Francia*, *aurifex*, comme pour déclarer que sa profession était l'orfèvrerie et non pas la peinture. Quoi qu'il en soit, cet ouvrage est fort beau : une grande souplesse de talent y domine dans chaque figure, et dans chaque détail; surtout dans les pilastres ornés d'arabesques à la manière de Mantegna. Il agrandit encore son style dans la suite du temps; raison pour laquelle les historiens distinguent sa première manière de la seconde. Le Cavazzoni, qui a écrit sur les madones de Bologne, veut que nous croyions que Raphaël lui-même ait profité des exemples de Francia,

pour agrandir la manière sèche qu'il avait prise de Pietro. Mais nous attribuons cette gloire d'abord au génie de Raphaël, dont les ouvrages faits dans sa grande jeunesse offrent plus de moelleux que n'en avaient ceux de son maître, et ceux de Francia; et ensuite, aux exemples de F. Bartolommeo della Porta, et de Michel-Ange, ne sachant pas comment on pourrait introduire le Francia parmi les modèles du prince de l'école romaine. Car, à l'époque où Raphaël était considéré à Rome plutôt comme un ange que comme un homme, et où il avait déja envoyé quelques-uns de ses tableaux à Bologne, il commença une correspondance avec Francia, qui, le premier, l'avait provoquée par ses lettres, et il devint son ami. Il le pria même, en envoyant à Bologne son tableau de Sainte-Cécile, de corriger les défauts qu'il y découvrirait; modestie encore plus admirable dans le moderne Apelles, que ses peintures mêmes. Ce fut en 1518, année dans laquelle Vasari fait finir la vie de Francia, qu'il prétend être mort de douleur, à la vue de cet incomparable chef-d'œuvre. Malvasia réfute Vasari, en prouvant que Francia *vécut bien des années après, et que vieux, et sur son déclin, il changea de manière;* mais d'après quels exemples, si ce ne fut d'après ceux de Raphaël? Après ce changement, il peignit, puis exposa dans une salle de la monnaie, ce Saint-Sébastien si renommé, qui, selon une tradition passée des Carraches à l'Albane, et de celui-ci à Malvasia, servit d'exemple aux jeunes dessinateurs de Bologne. Ils en copiaient les proportions, comme les anciens copiaient celles de la statue de Polyclète, et les modernes, celle de l'Apollon, ou de ce que l'on

suppose être l'Antinoüs du Belvedere. L'Albane ajoutait que le Francia voyant croître devant sa peinture le nombre des spectateurs, et diminuer la foule autour de la Sainte-Cécile de Raphaël, qui était déja mort, craignit qu'on ne le soupçonnât d'avoir fait et exposé le St-Sébastien pour rivaliser avec un si grand homme; ce qui le détermina à l'enlever, et à le placer dans l'église de la Miséricorde, où l'on en voit aujourd'hui une copie. L'année précise de sa mort, qui, jusqu'à ce jour, avait été inconnue, m'a été indiquée par le chevalier Ratti, lequel, dans un ancien dessin d'une Sainte, que possède aujourd'hui M. Tommaso Bernardi, noble de Lucques, a découvert que Francia avait terminé sa vie le 7 avril 1633.

Giacomo Francia. Cet habile peintre instruisit, outre Jules, son cousin, qui réussit faiblement à la peinture, un de ses fils appelé *Giacomo*. On doute souvent, et particulièrement dans la galerie des princes Giustiniani, si telle ou telle Madone est de Francesco Francia, ou de son fils; car, dans ces sortes d'images, Giacomo imita son père avec succès, quoiqu'au jugement de Malvasia, il ne l'égalât point. Lorsqu'on l'observe en concurrence avec son père, dans de plus grands ouvrages, on le placerait quelquefois après lui, comme dans San Vitale de Bologne, où Francesco peignit autour d'une Madone de petits anges, dans sa première manière, un peu grêles, peut-être, mais gracieux et remarquables par des mouvements pleins d'agilité. Giacomo figura dans le même lieu une Nativité de J.-C., d'un dessin plus moelleux, mais avec des traits moins beaux, et dont les mouvements et l'expression ont quelque chose de forcé. D'autres fois on le préférerait à son

père, comme dans Saint-Jean de Parme, où chacun, plutôt que d'être l'auteur de la Descente de croix de Francesco, voudrait avoir peint le beau tableau de Giacomo, daté de l'année 1519. Ailleurs, comme dans le St-Georges de l'église de San Francesco de Bologne, Giacomo égale peut-être les plus beaux ouvrages de son père, au point que ce dernier tableau fut attribué à François, jusqu'à ce que l'on eût remarqué, il n'y a pas long-temps, dans l'inscription, l'initiale J. (c'est-à-dire Jacopo), précédant le nom de Francia, puis la date de 1526. Il paraît qu'il avait adopté dès le principe un dessin conforme au style moderne, et je n'ai jamais observé dans ses peintures, ni des dorures distribuées avec autant de profusion, ni des bras aussi minces, que ceux que fit Francia l'ancien, pendant un certain temps. Giacomo se créa même, en avançant en âge, une manière toujours plus facile et plus dégagée; quelques-unes de ses madones furent copiées plusieurs fois, et gravées par Augustin Carrache. Enfin, ses têtes ont toutes un caractère de vivacité très-remarquable, mais elles sont moins étudiées; et ce peintre fut en général moins sévère que son père, dans le choix de la beauté. Il eut un fils appelé *Giambattista*; duquel il existe encore, à San Rocco, un tableau d'autel et quelques autres essais d'un talent très-médiocre. Giambattista Francia.

Au nombre des élèves étrangers de *Francia*, les Bolonais comptaient *Laurent Costa*, et celui-ci même se rangea parmi eux, en écrivant au bas du portrait de Giovanni *Bentivoglio* : *L. Costa Franciæ discipulus*. Il est vrai que cette inscription, ainsi que j'ai eu lieu de l'observer plusieurs fois dans des occasions Lorenzo Costa.

semblables, pouvait être d'une autre main; ou que, s'il la plaça lui-même, il le fit plutôt par respect pour cet habile homme, que pour le présenter à la postérité comme son unique maître, ainsi que *Malvasia* l'a prétendu. Vasari a insinué le contraire : il introduit Lorenzo à Bologne, dans un âge déja avancé, et après avoir été employé dans plusieurs villes assez considérables; puis, en parlant du Saint-Sébastien de l'église de San Petronio, premier ouvrage de ce peintre, le plus grand éloge qu'il en fasse, est d'observer que, comme peinture à la détrempe, c'était ce que l'on avait fait de meilleur jusqu'alors dans cette ville. Je remarquerai, d'après cette assertion, que le *Francia* exposa dans la chapelle Bentivogli son premier tableau, en 1490, peu d'années après qu'il eut commencé à s'appliquer à la peinture, et que *Costa* plaça dans le même lieu, en 1498, les deux peintures latérales très-bien composées, et remplies de ces portraits si vivants qu'il savait produire. Or, s'il eût eu le Francia pour maître, quelle rapidité ne devrions-nous pas supposer dans ses progrès? D'ailleurs, en admettant cette supposition, son style ne devrait-il pas être toujours semblable à celui de Francia, dans les tableaux, du moins, faits à Bologne? Mais; c'était tout le contraire; car, lorsque l'on examine ses figures qui sont moins sveltes et quelquefois même lourdes, ses têtes qui ont moins de noblesse, son coloris plus sombre et moins suave, la richesse de son architecture, et le goût de ses plans disposés en perspective, il est facile de s'apercevoir qu'il avait étudié ailleurs. Je crois, cependant, que ce fut dans sa patrie, qu'il reçut ses premières instructions, et qu'étant passé ensuite en Toscane, il

s'était formé, non par les leçons directes de Lippi et de Gozzoli, mais, ainsi que le raconte Vasari, par l'étude attentive de leurs peintures; qu'enfin, étant allé à Bologne, il peignit auprès de Bentivogli, et qu'il fut aussi plutôt comme aide auprès de Francia que comme élève. J'en trouve une autre preuve dans l'ouvrage de Malvasia lui-même; car les Mémoires sur le Francia, où j'ai lu les noms de deux cent vingt de ses élèves, ne font pas une seule fois mention de celui de Costa. Dans tout le reste, je conviens qu'il profita aussi des exemples de Francia, à l'imitation duquel on trouve, dans les galeries de Bologne, beaucoup de Madones inférieures, pour la plupart, aux peintures de ce prétendu maître de Lorenzo, mais quelquefois dignes de leur être comparées. Tel est un tableau divisé en plusieurs compartiments, qui a été transporté de Faenza, dans la maison *Ercolani*, et que le Crespi, dans ses annotations au Baruffaldi, désigne comme peint *avec un soin, un fini, un empâtement, un ton de couleur, que l'on peut dire entièrement conforme à l'école de Raphaël.* Costa eut un mérite particulier pour les têtes viriles, comme on peut le voir, à San Petronio, dans les têtes des apôtres et dans son Saint-Jérôme, qui est son plus beau tableau. Il travailla davantage à Bologne que dans sa patrie, pour laquelle il forma néanmoins quelques élèves, et parmi ceux-ci, le célèbre Dossi, et Hercule de Ferrare. Il s'arrêta plus long-temps à Mantoue, et il fut très-estimé dans cette cour, quoiqu'il y eût eu pour prédécesseur le Mantegna, et que Jules Romain y devînt ensuite son successeur. On peut voir ce que j'ai écrit à cet égard, dans l'histoire de cette école.

Girolamo de Cotignola.

Il est plus facile de classer avec certitude, parmi les disciples de Francia, *Girolamo Marchesi* de Cotignola. Le Vasari vante beaucoup ses portraits, mais il n'accorde pas autant de mérite à ses compositions. Ce peintre ne fut point également heureux dans toutes, et il y en eut une surtout, à Rimini, que l'historien a beaucoup censurée. Mais il existe de sa main, à Bologne et ailleurs, plusieurs tableaux d'autels, conformes, pour la composition, à l'usage des peintres du quinzième siècle, et qui sont dignes d'effacer cette tache. Les Servites de Pesaro en ont une qui offre la plus belle perspective, et où l'on voit, au pied du trône de la Vierge, la marquise *Ginevra Sforza*, agenouillée avec Constance II, son fils : cet ouvrage n'est pas le seul que l'auteur ait fait pour des maisons souveraines. Le dessin est un peu sec, mais la couleur est agréable, les têtes majestueuses et les draperies bien entendues. Enfin, pour caractériser cet artiste en peu de mots, quand il n'existerait de sa main que cet ouvrage seul, il mériterait encore d'occuper une place parmi les meilleurs peintres de l'ancien style; et s'il n'eut point de succès à Rome ni à Naples, comme l'insinue Vasari, ce fut parce qu'il y arriva trop tard : car, ce fut sous le pontificat de Paul III, époque à laquelle son style, regardé comme une marchandise passée de mode, ne pouvait plus faire fortune. Il termina ses jours sous le même pontificat, c'est-à-dire, entre les années 1534 et 1549. Orlandi, qui fait mourir le Cotignola dès l'année 1518, non-seulement est réfuté par l'époque ci-dessus, que Vasari a indiquée et que Baruffaldi a rapportée d'une manière peu différente, mais, en outre, par un tableau de San Giro-

lamo, aux Conventuels de San Marino, peint en 1520. *Amico Aspertini* est rangé par Malvasia (*) dans l'école de Francia, ce que Vasari n'a point pris la peine d'indiquer, étant distrait par le projet de divertir la postérité en décrivant la personne et les manières de *Maestro Amico*, lesquelles offraient un mélange de douceur, de simplicité, et de folie. Il avait adopté, en peinture, une maxime qui était très-commune parmi les littérateurs du même siècle, et qui établissait en principe que chacun devait laisser à ses ouvrages l'empreinte de son propre génie. Ainsi, de même qu'Erasme ridiculisait les imitateurs de Cicéron dans la manière d'écrire, Aspertini ne cessait de censurer les imitateurs de Raphaël dans la peinture : ses principales études consistaient à parcourir l'Italie, à copier de tous côtés sans discernement ce qui lui plaisait pour en faire un tout à sa manière en mauvais inventeur-pratique, pour me servir de l'expression de Vasari. On reconnaît ce caractère dans une Piété de sa main, qui est dans l'église de San Petronio et que l'on peut assimiler aux peintures du quatorzième siècle, pour les formes, pour les mouvements et pour l'agencement des figures. On doit, cependant, ajouter avec Guercino, que ce peintre eut deux pinceaux ; un, avec lequel il peignait ou à bas prix, ou par malignité, ou par vengeance, et c'est ce qu'il fit à San Petronio et dans plusieurs autres lieux ; un autre, avec lequel il travaillait pour ceux qui le payaient bien, et se gardaient de l'offenser. C'est ce dernier qu'il employa, soit pour plusieurs façades de

Amico Aspertini.

(*) Pag. 58 et 59.

palais, applaudies par Vasari même, soit dans ses peintures de l'église de St-Martin, soit, enfin, dans beaucoup d'ouvrages cités par Malvasia, qui le donne pour un bon imitateur de Giorgione.

Guido Aspertini.

Un *Guido*, qui était son frère aîné, se fit remarquer par le soin exquis de son travail; soin qu'il porta, peut-être, jusqu'à l'excès. Enlevé par une mort prématurée, à l'âge de 35 ans, il fut célébré dans les vers d'une multitude de poètes de son pays. Un Crucifiement qu'il peignit sous le portique de St-Pierre, et d'autres peintures de sa main, promettaient un très-grand talent. Malvasia croit même que s'il eût vécu plus long-temps, il eut égalé la gloire de Bagnacavallo. Selon l'opinion de ce biographe, ce fut par malignité que Vasari donna pour maître à Guido, *Hercule de Ferrare*, parce qu'il enviait à Mastro Amico la gloire d'avoir formé un élève si distingué. Mais je suis de l'avis de Vasari, persuadé à-la-fois par l'âge de Guido, par son style, et par la date de 1491, indiquée par ce peintre au bas du tableau dont je viens de faire l'éloge; date qui, assurément, ne peut convenir à l'élève d'un élève de Francia. Nous avons relevé dans Baldinucci de semblables erreurs de critique, et elles ne sont pas faciles à prévenir lorsque l'esprit de parti domine un écrivain.

Giovanni Maria Chiodarolo.

Giovanni Maria Chiodarolo a laissé après lui un nom qui l'élève au-dessus du commun des peintres de cette école : il fut le compétiteur des précédents, et puis aussi d'Innocent d'Imola, dans le palais *della Viola*. Malvasia cite encore ving-quatre autres disciples de Francesco Francia, et leurs noms ont été copiés par l'Orlandi, à l'article de *Lorenzo Gandolfi*, mais

il les a, par inadvertance, attribués à Costa; et Bottari, induit en erreur par l'Orlandi, a fait la même chose, tout en se plaignant *que les hommes, pour ne point se donner de peine, se suivent l'un l'autre comme les brebis et les grues* (1). Mais dans un ouvrage long et varié, il est difficile de ne point s'endormir; et si quelquefois je relève les négligences des autres écrivains, ce n'est que pour avoir une excuse auprès des lecteurs qui peuvent s'apercevoir des miennes. Les noms dont il s'agit peuvent être d'un grand secours à ceux qui, à Milan, à Pavie, à Parme, et ailleurs, en Italie, remarqueront des ouvrages de l'ancien style bolonais, et trouveront, ainsi qu'il arrive fréquemment, qu'ils sont attribués au Francia, plutôt qu'aux élèves formés par lui pour ces pays divers, et qui demeurèrent attachés à sa manière. Il y en eut d'autres qui, en suivant des peintres plus modernes, méritèrent d'appartenir à une meilleure époque, à laquelle nous les réservons.

Avant d'y arriver, il convient de parcourir quelques villes de la Romagne, et d'y noter tout ce qui peut se lier à notre sujet. On doit commencer par Ravenne. Elle conserva la pureté du dessin dans les temps barbares, plus qu'aucun autre ville de l'Italie. L'on ne voit ailleurs, ni de mosaïques aussi bien composées, ni d'ivoires, ni de marbres aussi habilement taillés; vestige d'une grandeur qui pouvait éveiller la jalousie de Rome, lorsque le siége de ses princes et de ses exarques était à Ravenne. Déchue à son tour de cette ancienne splendeur, et gouvernée après une longue

Peintres anciens de la Romagne.

(1) Dans les notes de la *Vie* d'Antonio Allegri.

suite de vicissitudes, par les Polentani, elle dut en partie à leur sollicitude, un grand poète dans la personne du Dante, et un bon peintre dans celle de Giotto (1). Celui-ci peignit à Porto di fuori, quelques sujets tirés de l'*Évangile*, qui y restent encore. On retrouve à l'église de Saint-François, et dans d'autres endroits de la ville, des restes de son pinceau, ou du moins de son style. Les Polentani ayant été chassés, et Ravenne avec son territoire étant tombée au pouvoir des Vénitiens, elle dut à leur métropole le fondateur d'une nouvelle école.

Niccolò Rondinello.

Ce fut *Niccolò Rondinello*, dont le Vasari dit qu'il *imita plus que tout les autres, Gian Bellini*, son maître, *auquel il fait honneur*, et que *Giovanni se servit beaucoup de lui dans tous ses ouvrages.* C'est ainsi que s'exprime cet historien dans la vie de Bellini; et il a donné dans celle de Palma, le catalogue des meilleures peintures de Rondinello exposées à Ravenne. On aperçoit ses progrès dans celles-ci. Il paraît moins moderne dans le tableau de San Giovanni, à l'église de ce nom, où il a figuré une Vierge sur un fond d'or. Il se montre plus neuf dans le tableau du maître-autel de

(1) Il faut remarquer, qu'un siècle avant la naissance de Giotto, l'on trouve à Ravenne un *Joannes pictor;* cette notice est du nombre considérable de celles que Ravenne et le public doivent aux soins du savant C. Marco Fantuzzi. Voyez son ouvrage intitulé : *Monumenti Ravennati dei secoli di mezzo, per la maggior parte inediti*, T. I, page 347, et dans le T. II, page 210, il cite un parchemin de 1246, dans lequel un Grazjadeo, notaire, ordonne que dans l'église *Portuense*, l'on fasse des *imagines magnæ et spatiosæ ad aurum ;* c'est-à-dire, des mosaïques ou des peintures sur un fond d'or, qui étaient alors d'un usage si général.

St-Dominique, dont la composition sort de la monotonie de cette époque, et représente des Saints, sur des plans et dans des attitudes diverses. Le dessin est exact, quoique toujours un peu enclin à la sécheresse. Les têtes offrent moins de choix, et le coloris moins de vigueur que l'on n'en remarque dans les tableaux du maître. Il l'égale pour le soin avec lequel il peignait les habits, qu'il ornait de riches broderies, suivant l'usage de ces temps; mais je ne saurais dire s'il eut l'idée du dernier style de Bellini, c'est-à-dire de son style le plus parfait.

Francesco de Cotignola fut l'élève et le successeur de Rondinello dans les travaux de Ravenne. Ce peintre est surnommé Marchesi, par le Bonoli, dans l'histoire de Lugo et dans celle de Cotignola, ainsi que par l'auteur de la description des peintures de Parme, tandis que dans le guide de Ravenne, il est appelé Zaganelli. Vasari le vante comme un coloriste très-agréable, quoiqu'inférieur à Rondinello en talent pour le dessin, et surtout pour la composition. Il fut moins heureux dans ce dernier genre, si l'on excepte la fameuse Résurrection de Lazare, que l'on voit à Glasse; il faut y ajouter le magnifique Baptême de J.-C., à Faenza, avec quelques autres sujets, dans lesquels il tempéra l'éclat de sa couleur, et donna plus d'ordre à ses figures, généralement belles, vêtues avec goût, remplies d'originalité, et offrant des proportions plus petites que nature. Rien de plus neuf qu'un grand tableau d'autel qu'il peignit aux Observantins de Faenza, où l'on voulut avoir l'image de la Vierge entourée de plusieurs saints, auxquels l'auteur ajouta quelques portraits dans le fond. Je ne crois pas qu'il ait jamais fait rien de plus

Francesco de Cotignola.



solide quant à l'invention, ni rien de plus harmonieux quant à l'ensemble; enfin, d'un meilleur effet dans la colonnade et dans les autres accessoires. Il eut soin dans cet ouvrage de tenir ses teintes plus modérées qu'il ne faisait d'ordinaire, étant dans l'usage de les faire plus vives, plus riantes, et de les distribuer d'après les exemples de Mantegna, plus que de tous les autres maîtres. Il eut un frère nommé *Bernardino*, et ce fut de concert avec lui, qu'il peignit, en 1504, un tableau d'autel fort estimé, représentant la Vierge entre Saint-François et Saint-Jean-Baptiste; ouvrage que les Observantins de Ravenne possèdent dans l'une de leurs chapelles intérieures; puis une autre peinture que l'on voit aux Riformati d'Imola, et qui porte la date de 1509. Bernardino peignit seul, en outre, et ce fut avec assez de succès. On voit parmi les peintures de Pavie, au Carmes de cette ville, un tableau au bas duquel est écrit son nom. Il faut donc corriger le Crespi, qui appelle son frère aîné, Francesco Bernardino, en faisant d'un seul homme deux peintres divers.

Bernardino de Cotignola.

Dans le même temps que celui-ci, peignait à Ravenne *Baldassare Carrari* avec *Matteo*, son fils, tous les deux nés dans cette ville; l'on voit à San Domenico le tableau si célèbre de Bartolommeo avec son gradin, qui contient des peintures fort élégantes, dont les sujets sont également pris de l'histoire du St-Apôtre : ils firent en commun cet ouvrage, dont le mérite est tel qu'il cède à peine à la grace de Luca Longhi, lequel plaça un de ses tableaux tout auprès du précédent. Celui de Baldassare fut un des premiers que l'on eût peint à l'huile à Ravenne, et il mérita que le pontife Jules II,

Baldassare Carrari et Matteo.

après l'avoir vu en 1511, dit que les autels de Rome n'avaient point de peinture qui l'emportât sur celle-ci. L'auteur y introduisit son portrait sous la figure de St-Pierre, et celui du Rondinello dans le St-Barthélemi, plus avancé en âge; ce que faisaient souvent des élèves pour honorer leur maître. Je ne veux point dire, cependant, que Rondinelli ait été celui de Baldassare, puisque Vasari garde le silence, non-seulement sur son école, mais sur celui duquel il avait reçu les principes de son art.

A Rimini, où les Malatesti n'épargnaient point leurs richesses pour y attirer les meilleurs artistes, la peinture brilla du plus grand éclat; et ce fut alors que s'éleva, et que fut orné ce temple de St-François, qui est l'une des merveilles de son siècle. Après Giotto, d'autres peintres de son école avaient peint à Rimini, et c'est à ces derniers que l'auteur du Guide attribue le tableau représentant la bienheureuse Michelina, que le Vasari croyait être l'ouvrage de Giotto lui-même (1). Plus tard, on y vit peindre un *Bitino*, que je me plais à tirer de l'oubli; car il me paraît qu'il n'y eut peut-être aucun peintre qui le surpassât en Italie, lorsqu'en 1407 il peignit, à San Giuliano, l'image du Titulaire sur l'un des autels de cette église. Il figura autour de ce tableau l'événement du Corps retrouvé, avec d'autres faits que l'on raconte du même Saint; et toutes ces peintures sont également agréables sous les rapports divers, de l'invention, de l'architecture, des physio- Bitino.

(1) C'est à cette même époque qu'appartient le *Joannes Rimerii pictor Arimini*, que nous indique le comte Marco Fantuzzi, à l'année 1386, dans ses *Monumenti Ravennati*, T. VI, publié en 1804.

nomies et du coloris (1). Rien n'est plus remarquable encore qu'un St-Sigismond, aux pieds duquel est *Sigismondo Malatesta*, avec l'inscription *Franciscus de Burgo f.* 1446; et de la même main est une Flagellation de J.-C. L'une et l'autre peinture se voient, à St-François, sur les murs; et la perspective, les idées, et le caractère, se rapprochent tellement du goût de Pietro della Francesca, qui vivait alors, que je crois que l'ouvrage dont nous parlons est, ou de ce peintre, qui avait peut-être latinisé ainsi son nom de famille, ou de quelqu'un de ses élèves demeuré inconnu dans l'histoire. Elle nous indique *Benedetto Coda* de Ferrare, qui vécut à Rimini en même temps que Bartolommeo, son fils. Ils y laissèrent l'un et l'autre beaucoup de leurs productions. Le Vasari en fait mention en peu de mots dans la vie de Giovanni Bellini, duquel il dit que Benedetto fut élève, quoiqu'il eût tiré peu de fruit de ses leçons. Cependant, le tableau du Mariage de la Ste-Vierge, que ce Benedetto plaça dans la cathédrale avec l'inscription *Opus Benedicti*, est une peinture très-estimable; et celle du Rosaire que possèdent les Dominicains, et qui est du même auteur, est encore d'un meilleur goût, quoiqu'il ne soit point encore moderne. On ne peut pas dire la même chose du fils de cet artiste : j'ai vu de sa main un tableau à San Rocco de Pesaro, peint en 1528, avec une si bonne méthode, qu'il tient du siècle d'or dans tous ses détails. L'auteur y a figuré le Saint Patron de l'église avec St-Sébastien

Francesco de Borgo.

Benedetto Coda.

Bartolommeo Coda.

(1) Dans le T. VI, indiqué ci-dessus, on cite le fils de cet habile homme : *Magister Antonius pictor quondam mag. Bictini pictoris de Arimini*, 1456.

auprès du trône de la Vierge; et il y a joint des anges de l'aspect le plus gracieux. Ridolfi nous indique encore comme élève de Giovanni Bellini, *Lactance* de Rimini, ou Lactance de la Marca, que d'autres ont placé dans l'école de Pietro Perugino; et ce fut peut-être de la même Académie que sortit *Giovanni* de Rimini, duquel on trouve une peinture signée de son nom, à Bologne, dans la grande galerie Ercolani (1). Lactance de Rimini. Giovanni de Rimini.

Forlì ne connaît point, que je sache, de peintre plus ancien que Guiglielmo de Forlì, successeur de Giotto. Ses peintures à fresques, faites aux Franciscains, ne se voient plus; et je n'ai pas trouvé, dans leur église, d'autre ouvrage du quatorzième siècle qu'un Crucifix d'une main inconnue. A compter de ce temps, la succession des peintres ne fut peut-être point interrompue dans la ville, car il n'y manque point de peintures anonymes qui permettent de le conjecturer; mais l'histoire garde le silence à cet égard jusques à *Ansovino* de Forlì, que nous avons déja considéré parmi les élèves de Squarcione. J'ai conçu le soupçon que ce dernier pouvait avoir été le maître de *Melozzo;* nom vénéré parmi les artistes, parce qu'il fut le premier à peindre les voûtes, en observant l'art de la perspective verticale dans ses règles les plus difficiles et les plus rigoureuses. On avait fait, dans la perspective, des Guiglielmo de Forlì. Ansovino de Forlì. Melozzo.

(1) J'ai commis une erreur dans l'édition précédente en manifestant le soupçon qu'il pouvait être l'élève de Giovanni Bellini, qui mourut en 1516. L'Oretti, dans ses *Mémoires manuscrits*, cite deux tableaux de ce Giovanni, qui signait aussi, Giovanni Francesco. Ces deux tableaux portent les dates de 1459 et 1461; et l'auteur des Mémoires ajoute, qu'il existe de preuves que ce peintre vivait en 1470.

progrès assez marqués après Paolo Uccello, par le moyen de Piero della Francesca, géomètre habile, et de quelques Lombards : mais peindre les voûtes en produisant une illusion aussi complète que celle qu'on a obtenue, était une gloire réservée à Melozzo. Scanelli dit, et Orlandi le répète après lui, que, pour apprendre cet art, il étudia d'après les meilleurs peintres anciens, et, quoiqu'il fût né au sein de la fortune, il ne dédaigna point de se placer chez des maîtres de son temps en qualité de domestique et de broyeur de couleurs. Quelques-uns le font disciple de Pietro della Francesca. Il est vraisemblable, du moins, que Melozzo le connut, ainsi qu'Agostino de Bramantino, lorsqu'ils peignaient à Rome pour Nicolas V en 1455. Quoi qu'il en soit, Melozzo peignit, sur la voûte de la grande chapelle aux SS. Apôtres, une Ascension du Rédempteur, « où « la figure du Christ se raccourcit tellement bien, qu'elle « semble percer la voûte, aussi bien que deux anges « qui, par deux mouvements différents, s'envolent dans « le fond de cet espace. » Ainsi s'exprime Vasari. La peinture dont il s'agit fut faite pour le cardinal Riario, neveu de Sixte IV, vers l'an 1472; et ce lieu devant être réparé à neuf, on enleva la peinture, en 1711, pour la placer dans le palais Quirinal, où on la voit encore avec cette inscription : « *Opus Melotii, Foro-« liviensis, qui summos fornices pingendi artem vel « primus invenit, vel illustravit.* » Quelques-unes des têtes des Apôtres, qui étaient à l'entour, furent sciées de la même manière, et posées dans le palais du Vatican. L'ensemble du goût de l'auteur le rapproche de Mantegna, et de l'école de Padoue plus que de toute autre. Ses têtes sont bien formées, bien coloriées, bien posées,

et presque toutes dans une attitude qui les présente en raccourci. La lumière y est bien dégradée, les ombres distribuées à propos, de manière que les figures s'arrondissent, et semblent se mouvoir dans ce vide. On admire la dignité et la grandeur de la principale figure, et la blancheur éclatante de la robe dont elle est revêtue. La finesse du pinceau, le fini, la grace dans chacun des détails, rien ne manque à la perfection de cet ouvrage. Il est à regretter qu'un si grand génie, appelé par ses contemporains *un peintre incomparable et la gloire de toute l'Italie* (*), n'ait pu avoir un historien exact, qui ait décrit ses voyages et ses travaux, lesquels devaient avoir été très-multipliés à Rome, et justement appréciés avant même que Riario l'eût employé à ce grand ouvrage. On fait voir à Forlì la façade d'une boutique d'apothicaire, qui offre des arabesques du style le plus parfait : à l'entrée est une demi-figure assez bien peinte, et dans l'attitude de piler des drogues. On croit que cette peinture est de Melozzo. Vasari raconte que, dans la maison de plaisance des ducs d'Urbino, appelée l'Imperiale, Francesco de Mirozzo, de Forlì, avait peint bien long-temps avant Dosso; et il me paraît que l'on doit substituer à ce nom celui de Melozzo, et rectifier, dans le Vasari, une de ces erreurs auxquelles nous avons déja remarqué qu'il était fort sujet. On nomme, dans les Vies des peintres de Ferrare, un Marco Ambrogio, appelé aussi Melozzo de Ferrare, et on l'a voulu confondre avec l'inventeur de la perspective de bas en haut. Mais je crois que celui-ci fut un tout autre peintre, et son nom même le prouve.

(*) Morel., *Not.*, page 109.

Melozzo de Forlì était encore vivant en 1494, puisque Luca Paccioli, en publiant cette année (*) même sa *Summa d'Aritmetica et Geometria*, le range parmi les peintres de perspective *fameux* et *transcendants* qui vivaient alors.

Bartolommeo de Forlì. Au commencement du seizieme siècle, ou peu de temps après, on vit fleurir, dans la même ville, *Bartolommeo* de Forlì, élève de Francia, qui nous est indiqué par Malvasia, et peintre un peu plus aride que le commun de ses condisciples. Je place, peu de

Marco Palmegiani. temps après lui, le *Palmegiani*, que le Vasari a transformé en Parmegiano. Ce fut un bon peintre, mais presque inconnu, et duquel je n'ai trouvé que deux ouvrages cités dans les livres de peinture; j'ai cependant vu beaucoup de ses productions, et il eut grand soin que la postérité ne pût l'oublier, en ajoutant la plupart du temps, à ses tableaux d'autel et de cabinet, son nom et celui de sa patrie, dans la forme suivante: *Marcus pictor Foroliviensi*, ou bien, *Marcus Palmasanus Foroliviensis pinsebat*. Rarément il y ajoute l'année, comme il le fit au bas de deux tableaux du prince Ercolani, où on lit, dans l'un la date de 1513, et dans l'autre celle de 1537. Dans les tableaux nommés plus haut (et surtout dans ceux de Forlì), on peut reconnaître qu'il eut deux styles différents: le premier fut conforme à celui que les peintres du quinzième siècle suivaient généralement, dans la simplicité de la pose, dans les dorures, dans l'étude minutieuse des petits détails, et même dans l'anatomie, laquelle se bornait alors presque entièrement à former

(*) 1804.

avec intelligence un Saint Sébastien, ou quelque Saint anachorète ; son second style offre plus d'art dans la manière de grouper ses figures, plus de hardiesse dans les contours, et plus de grandeur aussi dans les proportions, mais quelquefois moins de choix et moins de variété dans ses têtes. Il imagina de joindre parfois au sujet principal, d'autres sujets qui lui sont étrangers, comme dans le Crucifix de l'église de St-Augustin de Forlì, où il plaça deux ou trois groupes sur des plans différents ; dans l'un il figura St-Paul visité par St-Antoine ; dans l'autre, St-Augustin convaincu par l'ange, sur l'incompréhensibilité de la Ste-Trinité. Et à l'égard de ces petites figures qu'il introduisit dans les tableaux d'autel ou dans leurs gradins, il se montre gracieux et fini, au-delà de tout ce qu'on peut dire. Il est également riant dans ses paysages, et agréable dans son architecture ; ses Madones et ses autres images sont plus belles que celles de *Costa*, et moins parfaites que celles de Francia, au coloris duquel il ne se conforme pas autant qu'à celui de *Rondinello*, ce qui donna occasion à Vasari d'attribuer à ce peintre de Ravenne, un tableau de la cathédrale qui certainement est du *Palmegiani*. Les ouvrages de ce dernier sont très-multipliés dans la Romagne, et sont connus même dans l'État Vénitien. L'abbé *Facciolati* possédait à Padoue une de ses madones, dont *Bottari* a fait mention. Le docteur Antonio Larber en a une autre à Bassano. Le comte *Luigi Tadini*, à Crème, a du même peintre, dans sa précieuse galerie, une Marche de Jésus au Calvaire. J'ai vu à Vicence, dans le palais *Vicentini*, un Christ mort entre Nicodème et Joseph ; tableau d'une grande beauté, qui est encore un ouvrage

de Palmegiani, et dans lequel la figure morte paraît l'être véritablement; tandis que les deux figures vivantes semblent respirer. J'ai eu, pendant long-temps, une grande curiosité de savoir quel pouvait avoir été le maître d'un peintre si remarquable, jusqu'à ce que j'aie su que le Paccioli, dans la dédicace du livre cité plus haut, (dédicace adressée à Guidobaldo, duc d'Urbin), appelle Palmegiani, l'*élève chéri de Melozzo*. J'ai été informé de l'existence d'un peintre de Forlì, par l'illustre Borgia, qui, dans l'église de Santa Maria dell' Orto, à Velletri, transcrivit cette inscription:

Gio. Battista Rositi. *Jo. Baptista de Rositis de Forlivio pinxit J. S. O O. de mense martii.* La peinture est sur bois, et offre un bon dessin, joint à un bon coloris. Elle représente la Vierge-Marie avec l'Enfant-Jésus dans ses bras, et assise dans un temple rond, soutenu de quatre colonnes; chacune de ces colonnes est embrassée par un Ange, de sorte que tous quatre semblent porter le temple en procession. Les Anges sont entièrement vêtus à la manière héroïque, telle est l'expression de l'illustre cardinal.

Je crois qu'à l'égard des autres villes de la Romagne, il est plus facile de manquer de notices, que de supposer qu'elles aient manqué de peintres. J'ai signalé,

Ottaviano et Pace de Faenza. il n'y a pas long-temps, un *Octavien* et même un *Pace* de Faenza, élèves de Giotto; et l'on m'a montré comme un ouvrage du second, dans la même ville, une ancienne image de la Vierge, dans l'église, image qui avait été autrefois aux Templiers. *Giacomo Filippo Carradori* a été classé, à cause de son style, parmi les anciens; du reste, il est presque impossible qu'il ait atteint le XVe siècle. Il reste de sa main deux autres peintures,

qui prouvent clairement qu'il changea de style, quoiqu'il soit toujours demeuré au rang des peintres faibles: l'une est de l'an 1580, l'autre de 1582.

Un autre peintre de Faenza aurait mérité d'être nommé dans ma première édition, mais il ne m'était point connu alors. Ce fut un Giambattista de Faenza, duquel on conserve un tableau dans la collection communale du Lycée, avec le nom de l'auteur et la date de 1506. Il représente une Sainte-Vierge debout, et de laquelle deux anges soutiennent le manteau: sur les degrés du trône, est un St-Jean-Baptiste enfant, avec un petit ange qui joue de la cithare. Ce tableau est d'un dessin exact; les teintes en sont agréables; les plis des draperies rappellent le genre de celles d'*Alberto Duro*. Dans tout le reste, l'auteur ressemble à Costa, et n'est peut-être point au-dessous de Francia. Il fut père de *Jacopone* de Faenza, et de *Raphaël*, son frère, duquel naquit Giovanni Battista Bertuzzi qui fut peintre ainsi que les précédents. Giambattista de Faenza.

On vit ensuite un *Carradori*, peintre qui marcha dans la même route, à-peu-près, que Costa. Un *Francesco Bandinelli* d'Imola, élève du Francia, nous a été indiqué par Malvasia; et un *Gaspero*, pareillement d'Imola, a fait quelques peintures à Ravenne. On voit dans sa ville natale, aux Conventuels, une Vierge entre St-Roch et St-François. Le style se rapproche du genre moderne: l'on remarque dans le même lieu, deux portraits de l'expression la plus animée. Carradori. Francesco Bandinelli. Gaspero d'Imola.



SECONDE ÉPOQUE.

Manières diverses, depuis Francia jusqu'aux Carraches.

Depuis que les progrès de la peinture avaient commencé à se manifester par l'adoption d'un style nouveau, chacune des écoles de l'Italie cherchait à en saisir le caractère, en marchant sur les traces de quelque professeur accrédité; mais les Bolonais n'ayant alors dans leur patrie aucun guide capable de les diriger, la plupart de ceux qui se destinaient à la peinture, allèrent chercher dans les villes étrangères quelque maître vivant, sous les yeux duquel ils pussent se former; tandis que ceux qui demeurèrent à Bologne, s'efforçaient d'améliorer leur manière d'après les modèles que des peintres étrangers avaient produits parmi eux, ou leur avaient envoyés. L'on y voyait déja, outre la Ste-Cécile de Raphaël, des peintures de ses élèves; entr'autres le St-Julien, colorié par Jules Romain, et le St-Zacharie exécuté par le Garofolo. L'on ne tarda pas beaucoup, non plus, de connaître à Bologne le style lombard; car, le Parmigianino y avait peint ce St-Roch et cette Ste-Marguerite que l'on y regarde comme ses meilleurs ouvrages. En même temps, *Girolamo de Carbi* et *Niccolò dell' Abate*, qui avaient fait dans ce pays un assez long séjour, y avaient laissé une multitude de bons exemples de leur style, lequel offrait un mélange de ceux des écoles lombardes et de l'école romaine. *Girolamo* de Trévise, qui, à son tour, s'y arrêta long-temps, était un imitateur

de Raphaël, non sans quelque nuance du goût vénitien, et duquel on voit encore plusieurs productions à Bologne. *Tommaso Laureti*, Sicilien, y demeura plus long-temps encore. Il était, selon Vasari, élève de *Sebastiano del Piombo*, et coloriste, assurément, plus vigoureux que le commun de ceux de son époque. Il exécuta dans cette ville une grande quantité de tableaux ; et parmi ceux-ci, un enfoncement de bas en haut dans la maison Vezzani ; ouvrage que le P. Danti, en analysant la perspective de Vignola, vante comme un prodige. Cet artiste y laissa en outre des compositions de figures nombreuses et originales, qui ne peuvent toutefois être comparées au Brutus qu'il fit plus tard, avec d'autres sujets d'histoire, à Rome, au Capitole. Laureti vécut et enseigna long-temps dans cette ville.

On voit encore, à Bologne, le tableau d'autel du Boldraffio, élève du Vinci, et quelques peintures d'un Florentin, qui les signait ainsi : *Jul. Flor.* Plusieurs écrivains veulent que ce nom tronqué soit celui de Julius ; d'autres lisent Julianus, et ce pourrait bien être un Giuliano Bugiardini qui, faible dans ses inventions et dans sa composition, excella dans l'art de copier, et se fit remarquer par la vérité de son coloris. Quel qu'il soit, toutes ses peintures, et principalement le St-Jean que l'on voit dans la sacristie de San Stefano, annoncent un imitateur de Vinci, presqu'égal au Luini, et aux Milanais les plus estimés. Michel-Ange alla dans cette ville comme statuaire au temps de Jules II ; il n'y produisit point de tableaux, et ne fit pas même naître parmi les peintres un grand désir de le voir y revenir ; car il avait, par je ne sais

quel mouvement irréfléchi, traité d'ignorant le Francia et le Costa ; injure qu'il adressa aussi, dans un autre temps, à Pietro Perugino. Néanmoins, le style de Michel-Ange prit racine dans l'école bolonaise au bout de quelques années, soit par les études que le Tibaldi fit à Rome, ainsi que nous le verrons plus loin, soit par les exemples que Vasari en laissa à San Michele in Bosco de Bologne. Ceux-ci, néanmoins, ne furent pas plus utiles aux Bolonais qu'ils ne l'avaient été aux Florentins : ils frayèrent même la route à un style plus négligé. On sait que les ouvrages de Vasari étaient vantés dans cette ville, et que la plupart des jeunes peintres s'appliquaient à les copier : il eut même parmi ses auxiliaires, plusieurs Bolonais, tels que, le Bagnacavallo, junior, et le Fontana, qui dirigea dans la peinture un nombre assez considérable de ses concitoyens. C'est à ces principes que l'on doit remonter, pour voir comment les peintres de Bologne les plus rapprochés des Carraches, colorièrent pour la plupart comme les Florentins de la troisième époque ; et quelques-uns d'entre eux, négligeant le clair-obscur, suivirent assez souvent et leur propre idée, et une pratique aveugle plutôt que la nature et la vérité. Mais ces reproches ne tombent pas sur un assez grand nombre de Bolonais, et n'embrassent pas une durée de temps assez longue, pour qu'ils puissent signaler toute une époque. Celle que nous commençons à décrire offre une multitude d'excellents peintres ; et celle des Carraches, qui lui succéda bientôt, perfectionna les artistes qui étaient naturellement doués de quelque talent, et ramena vers la bonne méthode, un grand nombre de ceux qui s'étaient égarés.

Les premiers fondateurs de la nouvelle école furent, Bartolommeo Ramenghi, surnommé le Bagnacavallo, du lieu dont il était originaire, et Innocenzio Francia d'Imola. Ils furent formés par le Francia, et passèrent ensuite, le premier, à Rome, où nous l'avons nommé parmi les élèves de Raphaël, et le second, à Florence, où il seconda l'Albertinelli, et où il étudia beaucoup, si je ne me trompe, d'après le Frate et d'après Andrea. De retour à Bologne, ils y trouvèrent deux rivaux, plus habiles toutefois à médire qu'à peindre. Ce furent, l'*Aspertini* et le *Cotignola*, desquels je n'ai vu aucun ouvrage d'un style tout à fait moderne. Un maître qui vivait alors, et dont le nom était Domenico Bolognese, eût été digne de le disputer en talent, à ses contemporains les plus habiles, mais il ne vécut point dans sa patrie. Sa mémoire, entièrement effacée pendant plus de deux siècles, a été tirée de l'oubli, lorsque son nom eut été retrouvé, il y a quelques années, dans les archives de St-Sigismond de Crémone; église dans laquelle il peignit, sur la voûte, un *Jonas* rejeté par la baleine : cet ouvrage, dont les lignes présentent une perspective de bas en haut, est d'un effet très-juste. Il fut exécuté, en 1537, lorsque cette partie de l'optique était encore nouvelle en Italie; et je ne saurais dire si Dominique l'apprit du Corrège, ou plutôt de Melozzo, du style duquel il se rapproche davantage. Je n'ai point vu d'autre production du même pinceau, et je n'ai rien lu de plus, à l'égard de cet artiste, qui fut ignoré, même des historiens de Bologne, peut-être, parce qu'il avait toujours vécu loin de cette ville.

Domenico Bolognese.

Le premier qui introduisit le style moderne, à Bologne, fut donc le Bagnacavallo, qui avait travaillé à

Rome auprès de Raphaël, non sans profiter de cet avantage. Il ne fut point aussi savant, quant au dessin, que Jules ou Perino; mais il s'approcha d'eux, et les égala peut-être dans le goût de son coloris. Il suivit assez exactement les traces de Raphaël dans sa composition; c'est ce qu'il est facile d'apercevoir dans la célèbre Dispute de Saint-Augustin, aux Scopertini, où l'on retrouve les saines doctrines qui produisirent l'école d'Athènes, et tant d'autres inventions, aussi riches que nobles, de Raphaël. On peut même remarquer, que dans les sujets déja traités par ce grand homme, le Bagnacavallo se contenta souvent d'être purement son copiste, en disant que c'était une folie que de présumer de mieux faire; en quoi il semble avoir adopté l'idée de *Vida*, et de quelques autres poètes du même siècle, qui introduisirent dans leurs livres des morceaux entiers de Virgile, parce qu'ils désespéraient de le surpasser. Cette maxime, qui, malgré ce qu'elle peut présenter de vrai, ouvre un champ trop vaste au plagiat et à la paresse, lui fit probablement du tort dans l'esprit de Vasari, qui l'applaudit comme un bon peintre pratique, plutôt que comme un maître profond dans les théories de son art. Mais le Bagnacavallo a fait des peintures de son invention, à San Michele in Bosco, à San Martino, à Santa Maria Maggiore, qui le justifient de cette espèce de reproche; et je crois que les Carraches, l'Albane, et le Guide, n'auraient point copié, et même imité ses ouvrages avec tant de soin, s'ils n'y eussent point reconnu la main d'un maître consommé.

Gio. Battista Bagnacavallo. Le Bagnacavallo eut un fils nommé Giovanni Battista, qui aida Vasari dans ses travaux du palais de

la chancellerie à Rome, et le Primaticcio, dans ceux qu'il fit à la cour de France. Il laissa aussi plusieurs ouvrages de son invention à Bologne, et qui se ressentent davantage, si je ne me trompe, de la décadence de son temps, que des exemples de son père. Outre le fils du Bagnacavallo, l'on doit faire mention, ici, du compagnon de ses travaux, appelé *Biagio Pupini*, et quelquefois *Biagio dalle Lamme*, qui, ayant été à Rome avec Ramenghi, forma avec lui, à Bologne, une association de travaux et d'intérêts, et l'aida dans l'exécution de divers ouvrages; entre autres, de la Dispute que nous avons nommée il n'y a pas longtemps. Il fit la même chose avec Girolamo de Trévise, et avec d'autres, ce qui, si l'on en croit le Vasari, lui valut plus d'argent que de gloire, et fit même quelquefois du tort, par sa trop grande hâte, à celui qu'il voulait aider. Quoi que l'on doive penser de ces particularités, cet artiste n'était point sans mérite, et le Vasari en aurait peut-être parlé d'une manière plus honorable, s'il n'eût point existé entre eux des différends et une espèce de rivalité. On retrouve dans le style du Pupini, lorsqu'il travaillait avec soin, la manière un peu agrandie de Francesco Francia, son maître; puis le relief, et tout ce qui constitue, en outre, le caractère du bon siècle : c'est de ce goût qu'est, à l'Institut de Bologne, une Nativité de J.-C., peinte par le Pupini. Biagio Pupini.

Innocent, né à Imola, mais ayant presque toujours vécu à Bologne, entra dans l'école de Francia, en 1506, et l'on ne peut pas en conclure, d'après Malvasia, qu'il n'ait point demeuré pendant quelques années à Florence, avec l'Albertinelli; ce fait est rapporté par Innocenzio d' Imola.

Vasari, et confirmé par le style d'Innocenzio, qui est conforme à celui des bons peintres florentins de cette période. Il fit beaucoup de tableaux d'autels, composés dans le goût du quinzième siècle; mais à l'exemple du Frate, et d'Andrea, il y plaça la Vierge dans le haut du tableau, en supprimant les dorures anciennement en usage, et il y groupa les saints qui l'environnent, avec beaucoup d'art; il y distribua d'une manière neuve le cortége des anges, soit dans l'espace aërien, soit sur des plans divers; quelquefois aussi, comme dans le tableau admirable qui reste de sa main, à la cathédrale de Faenza, et dans une autre peinture qui appartient aux princes Ercolani, il ajouta comme accessoire une architecture majestueuse et élégante, imitée de l'antique; d'autres fois, enfin, comme aux Observantins de Pesaro, un Paysage riant, et une Perspective aérienne qui rappelle celles de Vinci. Il joignit à d'autres, encore, de petits sujets analogues, comme à San Giacomo de Bologne, où il plaça, au pied du tableau principal, une Crêche, qui, pour la décrire d'un seul mot, rappelle le pinceau de Raphaël. Ce style fut, en effet, celui auquel il aspira toujours, et duquel il s'approcha au point, où peu d'élèves du Sanzio même étaient parvenus. Si l'on veut s'en convaincre, il ne faut qu'examiner dans chacun de leurs détails, le tableau de Faenza, et celui de San Michele in Bosco, sans parler des Madones et des Saintes-Familles, qui sont répandues dans les galeries de Bologne, et dans les villes voisines. On place ce peintre au-dessus de Francia, et de Bagnacavallo, dans tout ce qui caractérise l'érudition, la noblesse, la correction. Il ne fit jamais, que je sache, des compositions très-neuves,

ni de celles qui exigent beaucoup de feu dans l'imagination. Ce genre d'ailleurs ne devait point être analogue à son caractère, que l'histoire nous représente doux et paisible.

La réputation des deux maîtres dont nous venons de parler ne se répandit pas beaucoup alors au-delà de leur pays natal, parce qu'elle fut absorbée par la célébrité d'un grand nombre de leurs contemporains, qui se partageaient alors l'empire de la peinture; et parmi ceux-ci, se trouvait Jules Romain. Sa renommée attira à Mantoue Francesco Primaticcio, instruit dans les principes du dessin par Innocenzio d'Imola, et, pour le coloris, par le Bagnacavallo. Il devint bientôt, sous la direction de Jules, un peintre de grandes machines, et un compositeur habile pour les sujets riches et majestueux; grandiose dans l'exécution des ornements en bois et en stucs; digne, enfin, de décorer les palais des rois. C'est ainsi qu'après six années d'étude à Mantoue, il fut envoyé par Jules en France, au roi François Ier; et, quoique le Florentin Rosso (le Roux) y fût arrivé déja depuis un an, et qu'il y eût exécuté de nombreux travaux, cependant, « les premiers stucs que l'on fit en « France, et les premiers travaux à fresque de quelque « importance, sont dûs au Primaticcio. » C'est ainsi que s'exprime Vasari, qui n'a point négligé d'ajouter que le Primaticcio y fut créé, par le Roi, abbé de Saint-Martin. Il a seulement omis que cette abbaye rapportait huit mille écus par an, tandis que le Rosso n'eut qu'un canonicat de mille écus; et Malvasia, regardant cet oubli comme un effet de l'envie, en fait un sujet de reproches et de plaintes : si c'est à tort, ou avec raison, c'est ce dont chacun peut juger à son gré. Nous ap-

prenons aussi du Vasari que ce peintre orna, ou à lui seul, ou en empruntant la main de ses élèves, un grand nombre de salles et d'appartements à Fontainebleau; qu'il rassembla, pour la cour de France, beaucoup de marbres antiques et beaucoup de moules des meilleures sculptures, dont il fit ensuite exécuter des copies en bronze; qu'en un mot, il fut presque un nouveau Jules, si ce n'est en architecture, du moins dans toutes les autres connaissances relatives aux beaux-arts. Les ouvrages qu'il fit en France furent décrits par Félibien, dont la plume en a consacré cet éloge honorable: « Que les artistes français sont redevables au Primaticcio et à Niccolò (dell' Abate) d'une multitude de beaux ouvrages, et que l'on peut bien dire qu'ils ont « été les premiers qui apportèrent en France le goût « romain et les beaux modèles de la peinture et de la « sculpture antique. » Il reste de sa main, au Té de Mantoue, la Bordure en stuc tant vantée par Vasari, et l'on y montre aussi quelques-unes de ses peintures, quoique avec moins de certitude; car celles-ci sont de la plus grande rareté en Italie, et à Bologne même. On conserve du même peintre, dans la grande galerie Zambeccari, un Concert de trois figures de femmes, dont l'aspect est d'un effet enchanteur. Les formes, les attitudes, la couleur, le goût facile et modéré des draperies, puis, une certaine originalité dans le tout ensemble, charment dès le premier coup d'œil. Le Primaticcio laissa, en mourant, le soin de continuer ses grands ouvrages à *Niccolò Abati*, appelé aussi dell' Abate, parce qu'il l'amena de Bologne, et l'aida à s'élever à la fortune. C'est dans l'école de Modène que l'on doit chercher les notices relatives à ce peintre si

Niccolò Abati.

gracieux. Il n'était point l'élève du Primaticcio; mais on reconnaît comme tel un *Ruggiero Ruggieri*, qui, conduit par lui en France, peignit fort peu dans sa patrie; et peut-être un *Francesco Caccianemici*, que le Vasari dit avoir été imitateur de Primaticcio, et dont on ne connaît à Bologne que quelques ouvrages qui lui sont contestés.

Ruggiero Ruggieri.

Francesco Caccianemici.

Pellegrino Pellegrini, surnommé Tibaldi, comme son père; et originaire de Valdelsa dans le Milanez, semble être né, avec le Primaticcio et l'Abati, sous l'influence d'une même étoile. Du reste, il vécut depuis son enfance, s'établit, et fut formé à Bologne. Il fit à la cour d'Espagne ce que les deux précédents firent à la cour de France; il l'orna de ses peintures, y améliora le goût de l'architecture, y forma des élèves, et en reçut des récompenses, jusqu'à devenir marquis de cette Valdelsa où son père et son oncle, avant de passer à Bologne, avaient vécu pauvres, et dans l'humble profession de maçons.

Pellegrino Pellegrini.

On ignore qui avait donné à cet heureux génie ses premières impulsions : le Vasari les attribue aux peintures que lui-même avait exécutées dans le réfectoire de San Michele in Bosco, et que le Tibaldi copia, étant encore fort jeune, avec d'autres peintures choisies qui étaient à Bologne. L'historien le fait aller ensuite à Rome, en 1547, pour étudier les chefs-d'œuvres qui ornaient cette capitale des beaux-arts; et, après trois années de séjour, il le ramène à Bologne, très-jeune par son âge, mais ayant acquis une grande expérience dans son art. Son style, qui s'était formé en grande partie d'après les exemples de Michel-Ange, était grandiose, étudié dans le nu, d'une vigueur remarquable,

et d'un rare bonheur dans les raccourcis. Il était tempéré en même temps par un tel moelleux, que les Carraches le nommaient souvent le Michel-Ange réformé. Le premier ouvrage qu'il ait exécuté à Bologne après l'an 1550, existe encore à l'Institut de cette ville, et c'est, au jugement du Vasari, le meilleur qu'il eût jamais fait. Le même lieu renferme, surtout, divers sujets tirés de l'Odyssée, et ces ouvrages, ainsi que celui de Niccolino, fait également pour l'Institut, et duquel j'ai fait mention à la p. 47 de ce volume, furent gravés avec magnificence par les ordres d'Antonio Buratti à Venise: l'on y joignit les Vies des deux peintres, écrites par Zanotti. Tibaldi fit voir dans cet endroit, et dans la grande salle des *Mercanti* à Ancône, où il représenta ensuite Hercule vainqueur des monstres, comment on doit imiter le tragique de Michel-Ange, et craindre de le suivre de trop près. Mais de quelque manière que ces morceaux aient été applaudis par Vasari, les Carraches, auxquels nous nous en rapportons encore mieux, ont accrédité davantage les peintures que Pellegrini a exécutées à San Jacopo. C'est là qu'ils firent, ainsi que leurs élèves, leurs plus sérieuses études: une de ces compositions représente St-Jean prêchant dans le désert; l'autre, la Séparation des Élus d'avec les Réprouvés, où, dans les traits du messager céleste, Pellegrino a reproduit son modèle favori, le grand Michel-Ange. Quelle école de dessin et d'expression offre cet ouvrage! quel art dans la distribution de ces innombrables figures, dans la manière de les varier et de les grouper! Le même auteur fit encore à Lorette, et dans d'autres villes voisines, des peintures historiques moins connues, mais pres-

qu'aussi dignes d'être gravées que celles de Bologne; telle est, l'Entrée de *Trajan*, à Ancône, chez les marquis de *Mancinforte*, et divers faits mémorables de Scipion, que le marquis Giccolini, amateur plein de goût, me fit observer à Macerata. Cet ouvrage est d'un goût plus délicat et plus gracieux que ne le sont ordinairement les autres peintures de Tibaldi: et j'ai vu dans le même style, des petits tableaux (mais aussi rares que ses peintures à l'huile), travaillés avec un fini digne d'un miniaturiste, riches pour la plupart de figures animées d'un grand esprit, coloriés avec vivacité, ornés enfin de belles perspectives d'architecture. Cet art était celui de sa prédilection: après en avoir fait d'heureux essais dans le *Picenum* et ensuite à Milan, son mérite, en ce genre, lui valut d'être appelé par Philippe II, pour exercer l'emploi d'ingénieur de la cour. Après y avoir passé vingt ans sans toucher ses pinceaux, il se remit à peindre, et l'on peut lire le catalogue de ses peintures dans l'Escurial de *Mazzolari*.

Domenico Tibaldi.

Domenico Tibaldi de' Pellegrini, que l'on croyait autrefois fils de Pellegrino, fut son frère et son élève en même temps; et son nom est célébré à Bologne parmi les architectes et parmi les graveurs. Son épitaphe à *San Mammolo* annonce qu'il fut en outre un peintre fort habile : mais il ne faut pas croire à tout ce que disent les épitaphes; d'ailleurs, l'on ne voit pas même un seul portrait de la main de ce Domenico. Le *Faberio* a parlé de son habileté avec plus de circonspection en l'appelant graveur, dessinateur et architecte intelligent, dans l'oraison funèbre d'Augustin Carrache, dont il avait été le maître. Pellegrino eut

pour élèves en peinture deux artistes qui ne demeurèrent point dans l'obscurité : le premier fut *Girolamo Miruoli*, vanté par le Vasari, en parlant des peintres de la Romagne : on voit de sa main une fresque aux Servites de Bologne et divers ouvrages à Parme, où il mourut peintre de la cour ; le second fut *Giovanni Francesco Bozzi*, surnommé le *Nosadella*, qui peignit beaucoup à Bologne et dans d'autres villes, en suivant la manière de son maître, l'exagérant dans sa vigueur, ne l'égalant point dans son exactitude, et la réduisant au total à la pratique et à la facilité. Vasari, dans la Vie du Parmigianino, a nommé avec honneur *Vincenzio Caccianemici*, gentilhomme bolonais, qui a donné lieu à des discussions dont le but était de ne le point confondre avec Francesco, qui portait le même nom de famille. Les réformateurs de l'ancien guide veulent qu'il soit l'auteur d'un Saint-Jean décollé, placé à San Petronio dans la chapelle de sa famille. Ce tableau a du mérite pour le dessin, davantage encore pour le coloris, et il est modelé, ainsi que l'ont remarqué les mêmes écrivains, sur le style du Parmigianino.

Girolamo Mirnoli.

Nosadella.

Vincenzio Caccianemici.

Décadence de l'école.

Tandis que les trois génies de l'école bolonaise résidaient, les deux premiers en France, et le troisième d'abord à Milan, puis en Espagne, la peinture ne faisait point de progrès à Bologne, et même elle commençait à y décliner. Les maîtres indiqués par Vasari dans l'année 1569 étaient au nombre de trois : c'étaient le Fontana, le Sabbattini, et le Sammacchini, qu'il appelle Fumaccini. Je ne saurais dire pourquoi il en exclut Ercole Procaccini, peintre doué, sinon d'un grand génie, au moins d'une grande intelligence. Le

sais que Lomazzo, pendant qu'il vivait avec lui à Milan, le cita de la manière la plus honorable, et qu'il nomma parmi ses élèves, non-seulement le Sabbattini, mais encore le Sammacchini. Je ne répéterai point ce que j'ai déjà écrit au sujet d'Ercole et de ses enfants dans l'histoire de l'école milanaise. Je passe aux autres peintres, et je commence par le Fontana, qui fut la principale cause de la décadence indiquée.

Sa longue vie mesura l'époque entière dont nous écrivons l'histoire, et s'étendit même au-delà. Né pendant que le Francia florissait; formé par l'Imola, qui, au moment de mourir, le choisit pour terminer un de ses tableaux; ayant enfin secondé pendant long-temps le travaux de Vaga et de Vasari, il continua toujours à travailler et à enseigner jusqu'à ce que les Carraches, ses disciples, l'eussent réduit à demeurer sans commissions et sans élèves. Il fut lui-même l'auteur de cette mauvaise fortune. Aimant le luxe (fléau le plus grand de la réputation des artistes), il ne trouvait d'autre moyen d'alimenter ce goût que de se surcharger de travaux, qu'il exécutait avec peu de soin. Il avait une fécondité d'idées, une hardiesse, une culture dans l'esprit, qui auraient dû le faire réussir aux grandes compositions; mais ayant renoncé à la manière finie du Francucci, il s'attacha aux doctrines du Vasari, peignit, à son exemple, une quantité de murailles en peu de temps, et presque conformément au même goût. Son dessin est plus négligé que celui du Vasari; ses mouvements ont plus de feu; ses couleurs sont, de même, crues et jaunâtres, mais elles ont un peu plus de délicatesse. Il y a dans la maison Vitelli, à Città di Castello, une salle remplie de faits historiques, relatifs à

cette famille, peinte par Fontana en peu de semaines, comme nous l'apprend Malvasia ; mais le travail même le dit encore mieux. Des exemples semblables, ou qui ne sont pas beaucoup meilleurs, se retrouvent fréquemment à Rome, à la Villa Giulia et dans le palais royal de Toscane, au champ de Mars, enfin dans plusieurs maisons de Bologne. Ce peintre ne laisse pas, cependant, de montrer, dans d'autres occasions, beaucoup de mérite pour un temps de décadence ; par exemple, à l'église des Graces, dans cette Épiphanie qui se fait remarquer par une facilité, une richesse de costumes, un grandiose, qui rappellent le style de Paolo. Cet ouvrage porte le nom de l'auteur, écrit en lettres d'or ; mais ce peintre dut sa plus grande réputation à son talent pour les portraits. On estime davantage ceux qu'il a laissés dans les galeries, que les compositions dont il a orné les églises. Ce genre de mérite lui valut d'être présenté par le Buonarroti à Jules III, qui l'admit au nombre des peintres du palais. Il demeura au service des trois successeurs de Jules, et fut considéré comme l'un des meilleurs peintres de portraits de ce temps.

Lavinia Fontana. Il eut pour disciple *Lavinia Fontana*, sa fille, nommée aussi Zappi, du nom de la famille d'Imola, dans laquelle elle entra par son mariage. Elle fit aussi quelques tableaux d'autels à Rome et à Bologne, en suivant les traces de son père dans ce qui a rapport au coloris ; mais elle fut moins heureuse quant au dessin et à la composition. Elle le sentit elle-même, comme l'a observé le Baglione, et elle chercha à se faire une réputation pour les portraits ; art pour lequel quelques-uns la placent au-dessus de Prospero. Elle les travailla,

sans aucun doute, avec une patience qui semble être plus particulière aux femmes, et elle réussit ainsi à exprimer avec fidélité jusques aux moindres linéaments des physionomies, tels qu'elle les voyait dans la nature, et jusques aux moindres détails de l'art dans les habillements. Elle fut nommée peintre de Grégoire XIII, et fut surtout recherchée par les dames romaines, dont elle reproduisait les parures beaucoup mieux peut-être que ne l'eût fait l'homme le plus habile du monde. Elle parvint à acquérir une telle finesse de pinceau, surtout quand elle eut étudié les ouvrages des Carraches, que tel de ses portraits a passé pour être l'ouvrage du Guido. Elle a exécuté avec la même délicatesse quelques tableaux de cabinet, telles qu'une Ste-Famille pour l'Escurial, que Mazzolari a comblée d'éloges, et une Reine de Saba au trône de Salomon, que j'ai vue dans la galerie du feu marquis Giacomo Zambeccari. On y voit sous une forme allégorique le duc et la duchesse de Mantoue environnés d'une foule de seigneurs et de dames de leur cour, vêtus avec la plus grande magnificence : ce tableau aurait fait honneur à l'école vénitienne. Douée d'un si rare talent, Lavinia ne fut point avare de ses traits à l'égard de la postérité; car il nous reste de sa main plusieurs portraits d'elle-même, dans la galerie royale de Florence, et dans d'autres. Mais aucun n'est plus animé ni plus parlant que celui que conservent à Imola les comtes Zappi, et qui est accompagné de celui de Prospero sur le déclin de son âge, fait aussi par cette habile artiste.

Lorenzo Sabbattini, appelé autrement Lorenzin de Bologne, fut un des peintres les plus gracieux et les plus délicats de son siècle. Je l'ai vu mettre au

Lorenzo Sabbattini.

nombre des élèves de Raphaël par des gardiens de galeries, trompés par ses Saintes-Familles dessinées et composées d'une manière analogue au meilleur goût de l'école romaine, quoique le coloris en fût toujours un peu plus faible. J'ai remarqué aussi des Vierges et des Anges du même peintre dans des tableaux de cabinet, que l'on aurait crus de la main du Parmigianino ; et il ne peignait pas moins bien les tableaux d'autels. Le plus célèbre est celui de St-Michel ; il décore un autel de San Giacomo Maggiore, et fut gravé par Agostino, qui le proposait à son école comme un modèle de grace et d'élégance. Lorenzo fut habile, en outre, dans l'art des fresques, correct dans son dessin, riche dans ses inventions, universel dans ses sujets de tableaux, et, ce qui étonne quand on a vu ses peintures, d'une promptitude extrême dans l'exécution. Ces qualités si rares lui valurent d'être employé par beaucoup de familles nobles dans son pays natal : puis, étant allé à Rome sous le pontificat de Grégoire XIII, il eut beaucoup de succès dans cette ville, où même ses nus obtinrent l'approbation générale, quoiqu'il ne s'y fût pas spécialement exercé à Bologne. Il figura, dans la chapelle Paolina, des sujets tirés des actions de St-Paul ; dans la salle royale, la Foi, qui triomphe de l'infidélité ; dans la galerie et dans les loges, d'autres sujets divers, toujours en concurrence avec les meilleurs maîtres, et toujours avec succès. Aussi, au milieu du nombre immense d'artistes qui étaient venus de tous côtés pour concourir à Rome, il fut choisi pour présider aux travaux du Vatican ; fonction dans laquelle il mourut, jeune encore, en 1577.

Giulio Bonasone. On croit difficilement que *Giulio Bonasone*, qui

gravait en cuivre dès l'an 1544, ait été l'élève du précédent, quoique d'autres écrivains l'aient affirmé. Il semble toutefois qu'à un âge plus mûr il s'était livré à l'exercice de la peinture, puisqu'il reste de sa main plusieurs tableaux sur toile, faibles pour la plupart, et de styles divers. Il existe à San Stefano un Purgatoire de sa main, dans le goût du Sabbattini; ouvrage d'une beauté remarquable, et peint, comme on le croit, avec le secours de Lorenzino. On montre aussi des peintures de Cesare Aretusi, de Felice Pasqualini, de Giulio Morina, dans lesquelles on pourrait substituer aux noms de leurs auteurs, celui du Sabbattini, tant il y eut de part. Ce dernier et *Girolamo Mattioli*, après que les Carraches eurent acquis de la célébrité, entreprirent de suivre leurs traces. Les productions du Mattioli, mort jeune, demeurèrent dans des maisons particulières, et principalement dans la famille de Zani. On voit, dans plusieurs églises de Bologne, des tableaux du *Morina*, et elles offrent, pour la plupart, quelque affectation du style de Parme, où ce peintre travailla, pendant quelque temps, pour le souverain de ce duché. Girolamo Mattioli. Giulio Morina.

Orazio Sammacchini, intime ami du *Sabbattini*, né en même temps que lui, et son compagnon dans la tombe, à un très-court intervalle, commença par s'appliquer à l'imitation de Pellegrini et des Lombards. Étant allé ensuite à Rome, où il fut employé dans la salle pontificale, sous Pie IV, il s'appropria le goût de l'école romaine, ce qui lui valut l'approbation du Vasari (lequel l'appela *Fumaccini*), puis celle de *Borghini* et de *Lomazzo*. Mais, en adoptant ce style nouveau, il réussit mieux à plaire aux autres qu'à lui-même; et, étant revenu à Bologne, il exprima plus Orazio Sammacchini.

d'une fois le regret d'avoir quitté la haute Italie, où il aurait pu perfectionner sa manière première, sans en chercher une nouvelle. Quoi qu'il en soit, il aurait pu se contenter de celle-ci, qu'il avait formée du mélange de plusieurs, et modifiée par son génie; car elle a une grande originalité dans chacun de ses caractères. Elle est remplie de délicatesse dans la Purification à San Jacopo, où les principales figures touchent le cœur par une piété tendre et noble à la fois. Et ces enfants qui se parlent auprès de l'autel, et cette jeune fille qui, tenant une petite corbeille avec deux colombes, les regarde d'un œil si curieux, charment par leur grace et leur simplicité. Les connaisseurs n'y ont trouvé aucun défaut, à l'exception d'un soin trop recherché, et poussé au point que l'auteur employa plusieurs années à étudier et à retoucher cette peinture. Elle a néanmoins été gravée par Agostino, comme l'une des plus belles de l'école; et il paraît que le *Guide* même en profita, dans la présentation qu'il fit pour la cathédrale de Modène. Sammacchini n'a pas moins de vigueur dans les sujets qui en exigent. On fait beaucoup de cas de sa Chapelle, de laquelle nous avons parlé dans l'histoire de l'école de Parme; mais sa production la plus vigoureuse est la voûte de *Sant' Abbondio*, à Crémone. Le grandiose et le terrible se montrent à la fois dans les figures des Prophètes, dans leurs gestes, dans leurs poses, rendues plus difficiles par l'espace resserré de ce lieu, et conçues avec une profonde habileté. Il y a aussi un naturel dans les raccourcis et une science d'optique, telle que le peintre semble avoir voulu réunir en un seul point toutes les plus grandes difficultés de l'art, pour en triompher. On

croit que son principal talent était de faire les compositions à fresque, et qu'il y imprimait, en quelque sorte, le sceau d'un esprit vaste, hardi et prompt, sans l'altérer par des retours sur son travail, en le retouchant et en y multipliant les corrections dont il tourmentait ses tableaux à l'huile, comme nous l'avons dit.

Bartolommeo Passerotti a obtenu des éloges de *Borghini* et de *Lomazzo*; Vasari le nomme aussi en passant, lorsqu'il passe en revue les auxiliaires de *Taddeo Zuccaro*; ce Bartolommeo est le même peintre bolonais, par l'histoire duquel Vasari termine ses écrits, et Malvasia, ses déclamations (1). Il eut un talent singulier pour dessiner à la plume; ce fut ce qui attira Augustin Carrache à son école, et qui lui fut d'un grand secours pour l'art de la gravure. Le Passerotti avait aussi composé un livre, dans lequel il démontrait la structure et l'anatomie du corps humain, connaissance si nécessaire au peintre; et ce fut lui, qui, pour déployer son savoir, commença le premier a varier les sujets sacrés par des torses nus. Le meilleur de ses ouvrages en ce genre, est la Décollation de St-Paul, Bartolommeo Passerotti.

(1) Cet estimable écrivain semble avoir lui-même reconnu plus tard qu'il avait exagéré ses expressions. On lit dans le cours de ses ouvrages plusieurs traits infiniment honorables pour le Vasari. On sait que ce dernier ayant montré du mépris pour Raphaël, en l'appelant *le Potier d'Urbin*, parce que quelques vases fabriqués dans cette ville, ou dans le duché, avaient été peints d'après des dessins de ce grand homme, *il s'en répentit au point d'enlever de tous les exemplaires qu'il put trouver, la feuille où cette expression était consignée*. Lett. Pitt., T. VII, page 130.

à Rome, aux *Tre Fontane* On peut citer aussi la Vierge environnée de plusieurs Saints; peinture exécutée à Bologne, en concurrence avec les Carraches, et honorée de leurs éloges. On a beaucoup vanté son Titius, lequel, ayant été exposé publiquement, fut attribué, par les professeurs de Bologne, au pinceau de Michel-Ange. Il ne sut pas s'astreindre toujours à cette correction parfaite: il prit, pour la plupart du temps, une manière franche et facile, un peu rapprochée de celle du Cesari, mais plus correcte. Passerotti ne fut point non plus un peintre vulgaire dans l'art des portraits. *Guido* le comptait parmi les premiers dans ce genre, après Titien, et ne plaçait pas même les Carraches au-dessus de lui. Le nom de ceux-ci a été placé dans plusieurs galeries; au bas des portraits de Bartolommeo. On préfère, parmi ceux qu'il produisit, ceux qui furent faits pour la famille *Legnami*; les figures y sont entières, et d'une variété admirable dans leurs costumes, dans leurs mouvements, dans leurs attitudes; car cet artiste faisait toujours ses portraits, comme Ridolfe raconte que les faisait Pâris, c'est-à-dire, que c'étaient autant de tableaux qui offraient un sujet. Ce talent qui mettait le Passerotti en faveur auprès des grands, l'extérieur prévenant dont il était doué, les bonnes manières qu'il savait y joindre, et surtout les traits de la médisance, dont il eut le tort de faire usage, l'aidèrent à retenir toujours en arrière les Carraches, auxquels il préparait en outre des rivaux dans ses fils, qu'il formait à l'art de peindre.

Tiburce Passerotti et ses frères. *Tiburce*, l'un de ceux-ci, se distingua par un grand mérite. Il est l'auteur d'un beau tableau du Martyre de Sainte-Catherine, que l'on voit à San Giacomo,

et dans lequel il s'attacha au style de son père, *Passerotto* et *Venturo* restèrent au-dessous de la médiocrité. Aurelio fut bon peintre en miniature; et *Gaspero*, fils de Tiburce, eut du talent dans le même genre. *Bartolommeo* peignit souvent au bas de ses tableaux un passereau, emblême de son nom; usage que plusieurs de nos peintres ont emprunté des anciens. On connaît le trait de deux sculpteurs, *Batraco* et *Sauro*, qui substituèrent à leurs propres noms, l'un un lézard, et l'autre une grenouille.

Denis Calvart, né à Anvers, et appelé aussi par cette raison *Dionisio Fiammingo*, vint fort jeune à Bologne, annonçant déja quelque talent pour faire les paysages; mais, voulant peindre la figure, il fréquenta d'abord l'école de *Fontana*, puis celle du Sabbattini, auquel il se rendit utile dans ses travaux du Vatican. S'étant encore séparé de ce maître, il s'occupa pendant quelque temps à dessiner d'après les peintures de Raphaël; puis, il revint à Bologne, y ouvrit une école, et y forma jusqu'à cent trente-sept professeurs de peinture, parmi lesquels, plusieurs excellèrent dans leur art. Calvart est généralement considéré comme un bon peintre pour cette époque. Il joignait à une grande intelligence de la perspective, qu'il avait apprise de *Fontana*, le mérite d'un dessinateur correct et agréable, dans le genre de Sabbattini; il possédait, en outre, l'art du coloris, selon le goût de ses compatriotes; qualités qui l'ont fait regarder par les Bolonais, comme un restaurateur de leur école, laquelle, dans cette partie de la peinture, allait en décadence. S'il y a un peu d'affectation dans sa manière de peindre; si, dans ses figures, on trouve quelque mouvement ou trop

Dionisio Calvart.

vif, ou trop éloigné de la bienséance, l'un de ces défauts doit être attribué à son siècle; l'autre, à son caractère que l'histoire nous dépeint comme naturellement ardent et fougueux: cependant, il enseignait ses disciples avec un soin assidu, et leur donnait ses leçons d'après des cartons des inventeurs les plus fameux. Les galeries contiennent une affluence de ses petits tableaux, peints sur cuivre pour la plupart, et représentant des faits évangéliques. Ils plaisent par la multitude des figures, par l'esprit de la composition et la suavité des teintes. Les commissions qui avaient pour objet ces sortes de peintures, étaient alors très-fréquentes à Bologne, et elles étaient communément données par les nouvelles religieuses, qui ne manquaient pas de porter avec elles, dans le cloître, de petits tableaux semblables, pour en faire les ornements de leurs cellules. Le Calvart en faisait faire des copies par ses élèves, et les retouchant ensuite, il en trouvait un grand débit en Italie, ainsi qu'en Flandre. Celles qui plaisent davantage, sont celles que lui firent l'*Albane* et le *Guide*, qui étaient alors ses disciples; et elles se distinguent par une certaine hardiesse plus grande, jointe à du savoir et à de la facilité. Parmi les tableaux de Calvart, ceux qui ont le plus de célébrité, sont le San Michele de l'église de San Petronio, et le Purgatoire de celle des Graces; ouvrages desquels les meilleurs peintres de l'école des Carraches avouent qu'ils ont profité, ainsi que de quelques autres du même auteur.

Les élèves de Calvart, à la naissance de la nouvelle école bolonaise, changèrent pour la plupart de manière, se conformant, les uns au style de tel maître,

les autres au style de tel autre. Ceux qui conservèrent les traces les plus visibles de leur première éducation, c'est-à-dire ceux qui restèrent toujours plus faibles et moins naturels que les imitateurs des Carraches, ne furent pas en grand nombre. Malvasia range parmi eux *Giovanni Battista Bertusio*, qui aspira, mais en vain, à ressembler au Guido, et qui laissa dans Bologne, ainsi que dans les villages des environs, une multitude de tableaux d'une beauté plus apparente que réelle. *Piermaria* de Crevalcore, peintre à l'huile, et *Gabriel Ferrantini* très-bon peintre de fresques, connu aussi sous le nom de *Gabriel degli Occhiali*, laissent apercevoir, l'un et l'autre, qu'ils avaient étudié les Carraches, et même, avaient eu l'ambition de les imiter. *Emilio Savonanzi*, noble bolonais, jeune homme déja formé, s'appliqua à la peinture: il suivit davantage les leçons de Cremonini, que celles de Calvart; et ne se lassant jamais de changer de maîtres, il passa successivement à l'école de Ludovico, à celle de Guido à Bologne, à celle de Guercino à Cento; et enfin, il fréquenta l'atelier de l'Algardi, célèbre sculpteur à Rome. Il devint par ce moyen fort savant dans les théories de l'art, et apprit à en discourir avec une grande sagacité; il ne manqua même point de pratique pour amalgamer avec adresse plusieurs styles en un seul, dans lequel, cependant, domina presque toujours celui de Guido. Tous ses ouvrages, du reste, ne sont point également étudiés; il ne craignit pas même de se montrer faible parfois, disant, de lui-même, qu'il était un peintre à *plusieurs pinceaux*. Il vécut à Ancône, puis à Camerino, où il reste de ses ouvrages, ainsi que dans les pays envi-

Gio. Battista Bertusio.

Piermaria de Crevalcore.

Gabriele degli Occhiali.

Emilio Savonanzi.

ronnants. L'on conserve aussi, d'un autre Bolonais du même temps, à Ancône, une Oblation de l'Enfant-Jésus au temple ; cette peinture décore le maître-autel de San Jacopo. La signature nous apprend que l'auteur demeurait à Brescia; elle porte ces mots : *F. Tiburtius Baldinus Bononiensis*, *F. Brixiæ*, 1611. L'année indique qu'il appartenait à cette époque; et le goût de sa peinture, d'après l'information qui m'en a été donnée par le chevalier Boni, grand connaisseur en matière de beaux-arts, se ressent de la bonne école du seizième siècle. Son style offre une magnificence remarquable dans l'architecture; il est riche de composition, brillant d'effet, si ce n'est que dans les carnations, et dans le ton général des teintes, il semble un peu froid. Il y eut un autre peintre qui se plaisait à dire, qu'il s'était fait une maxime de ne point altérer par d'autres styles, celui de Calvart, son maître, et ce fut Vincenzo Spisano, appelé aussi le Spisanelli. Il est cependant moins solide dans le dessin, et moins vrai que son modèle; il est même capricieux et maniéré, autant qu'aucun autre peintre pratique du même temps. Il ne conserva, d'ailleurs, pas entièrement les teintes de son école; il les altéra même par une couleur plombée, qui, cependant, ne déplaît point. Ses tableaux d'autels exécutés à Bologne, et dans les villes voisines, sont moins estimés que ses petits tableaux de cabinets qui sont très-communs à Bologne. Il avait coutume de les varier par des paysages fort agréables. On a plusieurs fois observé que les peintres auxquels on a reproché d'être maniérés, comme le Zuccaro et le Cesari, se surpassèrent eux-mêmes, toutes les fois qu'ils travaillèrent en petites proportions.

Tiburtio Baldino.

Bartolommeo Cesi fut encore un des chefs d'école qui applanirent la route des bonnes méthodes, aux successeurs des Carraches. Ce fut de lui, que le Tiarini apprit l'art de peindre à fresque, et ses ouvrages donnèrent au Guide la première impulsion pour trouver cette manière si gracieuse et si suave, qui le fait aussi-tôt reconnaître. Lorsqu'on observe une peinture du Cesi, on est quelquefois dans le doute, si ce n'est point un ouvrage de la jeunesse de Guido. Il hasarda peu de chose, emprunta tout de la nature, choisit dans chaque âge les plus belles formes, et n'y ajouta qu'avec circonspection, ce que sa pensée lui inspirait. Ses plis sont peu multipliés, ses attitudes sont mesurées, ses teintes sont plus agréables que vigoureuses; ses tableaux d'autels, à San Jacopo et à San Martino, sont très-gracieux, et l'on dit que Guido, dans son âge le plus tendre, s'arrêtait pendant des heures entières pour les contempler. Le Cesi est peut-être plus énergique dans ses fresques, où il a traité des sujets d'histoire avec beaucoup de jugement, de variété, et une profonde connaissance de son art. Tels sont ces sujets pris de l'histoire d'Énée, dans le palais Favi; mais ce qui surprend encore davantage, est l'Arc de Forlì, peint pour Clément VIII, et représentant plusieurs des actions du pontife; cette peinture, exposée à l'air depuis tant d'années, conserve des teintes si vives, que c'est une espèce de prodige. Ce que Malvasia écrit à la louange de ce peintre, est très-remarquable; sa manière, dit-il, satisfait, plaît, enchante, et elle est, en effet, d'une élégance, et d'une suavité, digne du style des meilleurs peintres de fresques de la Toscane. La grande chapelle de la Chartreuse de Bologne ren-

Bartolommeo Cesi.

ferme des monuments insignes de son habileté, dans l'un et dans l'autre genre de peinture; et l'écrivain qui en a donné la description, rend compte, en les citant, des travaux que fit le Cesi pour d'autres Chartreuses, c'est-à-dire, pour celles de Ferrare, de Florence, et de Sienne. Il fut considéré par les Carraches, et généralement aimé par les professeurs, à cause de la droiture de son caractère, et de son amour pour son art.

Compagnie des peintres.

C'est à ses soins, plus qu'à ceux d'aucun autre, que l'on attribue la séparation qui eut lieu, en 1595, entre les peintres et les ouvriers, soit fourbisseurs, selliers ou garniers, etc., avec lesquels, depuis plusieurs siècles, ils ne composaient qu'un seul corps. Et l'on rapporte, qu'ayant formé une association nouvelle entre les peintres et les fabricants d'étoffes de coton, que l'on ne pouvait exclure, ceux des autres professions tinrent, depuis lors, un rang inférieur à celui des peintres. Le Cesi, néanmoins, « condescendit » (on ne doit point altérer les expressions de Malvasia) « à « faire revêtir de riches manteaux impériaux, pour la « somme de deux cents écus, et davantage, le chef de « ces artisans, lequel, dans les grandes solennités, « paraissait à leur tête, couronné de lauriers. »

Cesare Aretusi.

Cesare Aretusi, fils, peut-être, de Pellegrino Munaro, fut un habile coloriste, dont le goût rappelle celui des Vénitiens; mais il fut stérile et mal adroit dans ses inventions.

Giovanni Battista Fiorini.

Giovanni Battista Fiorini, au contraire, se fit remarquer par des conceptions heureuses, mais fut inférieur au précédent pour le coloris. L'amitié, qui ne sait point faire de distinctions de biens entre ceux qu'elle unit véritablement, fit de ces deux peintres ce que l'anthologie grecque raconte de

deux mendiants, dont l'un, aveugle, mais robuste, portait sur ses épaules un boîteux qui avait ses deux yeux ; et, tandis que l'un prêtait à son ami le secours de ses jambes, il en recevait en échange le secours de sa vue. Il en fut de même de ces deux peintres qui, séparément, ne firent rien que de médiocre, mais qui, en associant leurs travaux, produisirent des ouvrages de beaucoup de mérite. Le guide de Bologne ne les sépare que rarement l'un de l'autre, et il n'y a, peut-être, pas une seule des peintures attribuées à l'Aretusi, dans laquelle on ne doive chercher quelqu'auxiliaire dont il emprunta la main. Telle est, à S. Afra de Brescia, une Nativité de la Vierge, que l'on indique sous le nom de cet artiste, et qui est peinte avec assez de vigueur. L'Averoldi a écrit de ce tableau, qu'il était, en partie, l'ouvrage du *Bagnatore*, et en partie celui de plusieurs autres peintres, ou au moins d'un autre peintre, c'est-à-dire, de l'Aretusi. Quoi qu'il en soit, Cesare eut, dans le genre des portraits, un très-grand mérite, qu'il ne partagea avec aucun autre; ce qui lui valut l'honneur de travailler pour plusieurs princes. Il eut, d'ailleurs, plus de talent qu'aucun autre pour copier les ouvrages des grands maîtres. Il savait saisir les formes de quelque peintre que ce fût, et faire prendre ses copies pour autant d'originaux. Il imita surtout le Corrège avec beaucoup de bonheur. On le chargea de faire la copie de la *Nuit*, tableau de ce grand peintre, pour l'église de St-Jean de Parme. Mengs, qui l'avait vue, assure que si l'original de Dresde venait à se perdre, on en serait bien dédommagé par cette réplique. Ce travail donna à l'Aretusi assez de crédit pour qu'on lui fît

renouveler la peinture que l'Allegri avait faite dans le chœur de cette église, ainsi que je l'ai déja rapporté en écrivant l'histoire de l'école de Parme, à laquelle je renvoie le lecteur. J'ajouterai seulement ici, que cette entreprise réussit complètement ; et que, « pour « l'imitation scrupuleuse tant du style que de la pen- « sée et de l'accord, le travail de l'Aretusi est telle- « ment exact, que ceux qui ne connaissent point cette « anecdote, croiraient voir le tableau original. » C'est ainsi que s'exprime le Ruta dans son guide.

Peinture de genre.

Il ne paraît pas que l'on se soit occupé beaucoup de la peinture de genre pendant cette période, à l'exception des portraits. Ceux qui se distinguèrent le plus à cet égard ne seront point rappelés ici, leur éloge ayant déja été fait ailleurs, lorsque nous en avons trouvé l'occasion. Il ne manqua peut-être point alors de peintres à l'huile qui exécutèrent séparément et avec succès, des tableaux de paysages et d'animaux: plusieurs même se firent remarquer, outre le *Cremonini* et le *Baglione*, dont nous applaudirons bientôt les talents dans ce genre, en parcourant la série des peintres d'ornements à fresque : mais aucun d'eux n'y acquit autant de célébrité que ces deux derniers. J'ai seulement trouvé de grands éloges d'un miniaturiste que j'ai eu souvent l'occasion de rappeler dans le cours de cet ouvrage, et dont le nom était Giovanni Neri : on l'appelait aussi *Giovanni degli Uccelli*, à cause du talent extraordinaire qu'il eut pour peindre les oiseaux. Il en remplit, ainsi que de poissons et de quadrupèdes et d'autres animaux, jusqu'à sept volumes, que le Masini a cités parmi les curiosités du cabinet d'Ulisse Aldobrandini.

Giovanni Neri.

On ne trouve dans Malvasia, pendant toute cette époque, aucun nom de peintres d'ornements et de perspective qui aient excellé dans leur genre, à l'exception de quelque peintre de figure qui ne réussit que médiocrement dans l'art de décorer avec goût. J'ai, cependant, quelque raison de croire que le célèbre *Sebastiano Serlio*, encore jeune, fut peintre de perspectives. Tiraboschi remarque, dans le septième volume de son histoire, que « l'on n'a point connaissance « de ce que fit les Serlio pendant le premières années « de sa vie. » Mais le guide de Pesaro (*) nous l'indique vers la fin de 1511, puis en 1514, comme habitant de cette ville, où il exerçait la peinture. Et, dans quel genre peut-on avec le plus de vraisemblance supposer qu'il se fût exercé d'abord, que dans la perspective ? Ce genre a toujours été comme l'apprentissage des plus habiles architectes ; et, avant que l'emploi difficile de construire ait pu leur être confié, ils se sont ainsi soutenus, jusqu'à ce que, s'étant fait une réputation, ils aient déposé le caractère de peintre, et pris celui de la profession à laquelle ils s'étaient destinés. Sebastiano ne l'avait certainement point pris encore lorsqu'il résidait à Pésaro ; car, l'on n'aurait point écrit dans un parchemin de l'année 1514, qui existe aux Archives des Servites : *Sebastiano qu. Bartholomœi de Serlis, de Bononia, pictore habitatore Pisauri ;* et c'est vers l'an 1534, que l'histoire le fait figurer à Venise, non plus avec le pinceau, mais avec l'équerre. Masini qui, peu de temps avant la publication de la *Felsina pittrice*, avait écrit sa *Bologna*

Ornements et perspective.

Sebastiano Serlio.

(*) Page 83.

Agostino dalle prospettive. *perlustrata*, vante un Augustin, surnommé *de la Perspective*, qui avait atteint le plus haut degré de la perfection de cet art, jusqu'à tromper les animaux et les hommes mêmes, pour des escaliers figurés, et d'autres objets semblables qu'il peignit à Bologne. Je soupçonne qu'il appartenait à une autre école et que c'est à titre d'étranger qu'il a été négligé par Malvasia. J'ai déja dit (*) que je le croyais milanais, et disciple du grand Suardi, auquel il n'était point inférieur.

Gio. Battista Cremonini. Employé à des travaux de cette nature plus qu'aucun autre de son temps, Giovanni Battista Cremonini fut instruit après lui et après Laureti d'une manière approfondie, dans les règles de la perspective, et il eut assez de pratique dans le genre des statues, des figures, des ornements, et en général de tout ce qui peut embellir une façade, une salle, un théâtre: il réussit singulièrement à représenter les animaux quelque sauvages et quelque effrayants qu'ils fussent. A peine y avait-il dans toute l'étendue de Bologne une maison de quelque importance où l'on ne vît au moins quelque clair-obscur, quelque lambris d'appartement, quelque cheminée, quelque vestibule décoré par le Cremonini, sans parler de tant d'ouvrages à fresque dont il remplit les églises. Il travailla beaucoup pour les villes voisines, et pour les cours de la Lombardie: il dirigea aussi une école, et forma le Guercino, le Savonanzi, puis le Fialetti, qui fleurit ensuite à Venise, comme nous l'avons dit. Il eut pour compagnon Bartolommeo Ramenghi, cousin de Giovanni Battista, et

Bartolom- avec ce Bartolommeo vécut aussi Scipion Ramenghi,

(*) V. la page 216, de ce volume.

fils de Giovanni Battista même; peintres d'ornements l'un et l'autre, ils eurent de grands succès à cette époque. meo et Scipione Ramenghi.

Le Cremonini eut un compétiteur dans Cesare Baglione, qui était doué d'un talent égal, et qui avait le même caractère de peinture, c'est-à-dire, que sa manière était légère et expéditive. Cependant, celui-ci fut meilleur paysagiste, et surpassa même tous ceux qui l'avaient dévancé dans la manière de toucher les feuillages. Il fut aussi plus original et plus varié que le Cremonini dans ses compositions, soit sérieuses, soit gaies. Celles-ci lui valurent beaucoup de succès à Parme, où il laissa, dans le palais Ducal, ses meilleurs ouvrages, qui offrent tous des allusions aux lieux dans lesquels il peignait. Dans l'office, par exemple, il figura des comestibles de toute sorte, avec les personnages dont la fonction est de les préparer; dans la boulangerie, des boulangers avec des incidents analogues à leur emploi; dans les lavoirs, des blanchisseuses occupées de leurs travaux divers, et interrompus par des accidents variés et inattendus. Toutes ces compositions pleines d'esprit et de vérité, promettaient que cet artiste eût été grand dans son genre, s'il ne se fût pas trop livré à la seule pratique. On ne peut pas en dire autant de son style à l'égard des ornements: tout ce qui sortait de son pinceau, en ouvrages de cette espèce, servait d'amusement aux Carraches, qui ne manquaient jamais de rire de ses cartouches bizarres et de ses arabesques, semblables, disaient-ils, à des douves de tonneaux. On ne saurait blâmer trop sévèrement le travers qu'il avait de remplir ses compositions d'ornements inutiles et sans goût; travers qui gagna même le Spada et le Dentone, ses élèves. Outre ceux-ci, il en forma un grand

Cesare Baglione.

nombre d'autres, tels que, le Storali, le Pisanelli, et plusieurs autres moins connus qui réussirent fort bien à peindre la perspective, mais sans aspirer à devenir peintres de figures.

Tel était à peu près l'état de la peinture, à Bologne, depuis le Baguacavallo, jusqu'aux Carraches, qui, commençant à se faire un nom, vers 1585, luttèrent en partie, avec les artistes plus anciens, et, en partie, les réformèrent par leurs exemples, et par l'émulation qu'ils excitèrent en eux; c'est ce que nous développerons dans l'histoire de l'époque suivante. Jettons un coup d'œil, en attendant, sur ce qui se passait dans la Romagne pendant cet intervalle.

Peintres de la Romagne. Ravenne réclame Jacopone, élève de Raphaël, qui, en peignant à San Vitale, donna à cette ville les éléments du style moderne; nous parlerons bientôt de lui d'une manière assez neuve peut-être. Un autre élève de Raphaël, si ce qu'on en dit est vrai, vivait à Ravenne, vers l'an 1550, et se nommait *Don Pietro* de Bagnaja, chanoine de Latran. Il peignit, dans l'église de son ordre, le tableau de Saint-Sébastien, dans le réfectoire, le trait évangélique de la Multiplication des pains et des poissons dans le désert; puis il laissa ailleurs, un Crucifiement de J.-C., très-riche en figures, ainsi que le tableau précédent. A ces peintures, citées par l'Orlandi, on peut ajouter le tableau de Padoue, représentant la Vierge entre les saints Jean-Baptiste et Augustin, composé pour l'église de *San Giovanni in Verdara*, dans la sacristie de laquelle est une Sainte-Famille, embellie de toutes les graces de Raphaël, dans chaque tête et dans chaque attitude, mais dont le coloris est faible, et trop peu empâté.

Don Pietro de Bagnaja.

Les religieux de St-Jean de Latran, à Asti, ont du même auteur une autre Sainte-Famille plus grande, dessinée et composée avec une grace égale, mais coloriée avec des teintes aussi pâles, et encore plus ternes. A chacune des deux, est ajoutée une inscription qui recommande de prier pour le peintre; je ne sais si ce religieux était à Ravenne, en 1547, lorsque Vasari y parut; mais il est certain que celui-ci n'en a point du tout parlé.

Il a nommé, parmi les bons peintres qui vivaient encore dans cette ville, *Luca Longhi*, de l'habileté duquel il fait l'éloge dans tout ce qui a rapport au matériel de l'art; il le plaint, toutefois, d'avoir toujours vécu dans sa patrie. S'il en était sorti, dit-il, il serait devenu très-recherché. Il fut bon peintre de portraits, et fit un grand nombre de tableaux d'autels pour Ravenne; il en envoya aussi ailleurs, et il en existe encore de sa main, à Saint-Benoît de Ferrare, dans l'Abbaye de Mantoue, dans celle de Praglia, près de Padoue, puis à San Francesco de Rimini, avec la date de 1580, à Pésaro, et dans d'autres lieux. Ces compositions tiennent pour la plupart de la manière ancienne; mais en comparant les premières avec les suivantes, on voit que le peintre se rapproche peu à peu du style moderne; circonstance que le Vasari attribue aussi aux entretiens qu'il eut avec lui. Le goût de Longhi est toutefois très-différent de celui de Vasari; il a de la profondeur et de la précision, des idées variées, riantes, gracieuses; un empâtement de couleurs plein de force. Il se rapprocha davantage, si mon jugement ne me trompe point, d'Innocenzio d'Imola, que d'aucun autre peintre de ce temps, quoi- Luca Longhi.

qu'il soit moins gracieux et moins grand que lui. Les meilleurs tableaux de Luca, qu'il me semble avoir vus à Ravenne, sont ceux de San Vitale, de Ste-Agathe, et de Saint-Dominique, qui ont tous pour sujet une Vierge entre deux ou plusieurs saints, et parfois accompagnée de quelque Ange, de l'aspect le plus gracieux. D'autres de ses peintures, qui sont plus compliquées, plaisent beaucoup moins, et confirment cette vérité, que pour réussir dans les grandes compositions, il faut avoir vu les grandes écoles.

Barbara Longhi. Luca eut une fille, peintre, du nom de *Barbara*, qui, lorsque Vasari publia son ouvrage, n'était encore qu'une enfant, et commençait à colorier *d'une manière assez agréable.* Il n'existe d'elle qu'un seul tableau exposé publiquement. L'historien ne parle point d'un fils de Luca, nommé *Francesco*, lequel devait être fort jeune, en effet, lorsque Vasari écrivait; mais il grandit, et devint peintre. Il fit, en 1576, un tableau d'autel *al Carmine*, et il reste des mémoires relatifs à lui, jusques vers l'an 1610. Il suivit presque toujours la même route que son père; mais ses têtes ont quelque chose de plus commun, et sa couleur est plus languissante, ce qui lui donne plus de ressemblance avec Vasari.

Francesco Scanelli fait connaître à Cesene un écolier de Raphaël, dont aucun autre historien n'a parlé, Scipione Sacco. et c'est *Scipione Sacco*, qui peignit dans la cathédrale un Saint-Grégoire, d'un pinceau large, et d'une couleur vigoureuse (1), puis dans l'église de St-Dominique

(1) On lit au bas de ce tableau, *Cæsenas*, 1545. Oretti, *Mémoires manuscrits.*

un Saint-Pierre martyr. Il eut certainement de la manière de Raphaël, mais il n'est point connu au-delà de la Romagne.

Lorsque la famille de Longhi travaillait à Ravenne, celles des *Minzocchi*, surnommés de Saint-Bernard, se distinguait à Forli. Francesco, appelé aussi *il Vecchio di San Bernardo*, étudia dans sa patrie, sur les ouvrages de Palmigiani; et il reste, des premiers temps de sa carrière, des peintures, d'un dessin un peu maigre, comme on le voit dans le Crucifix des Pères Observantins. Le Vasari rapporte que ce fut sous le Genga, et d'autres prétendent que ce fut sous le Pordenone, qu'il changea de manière. Quoi qu'il en soit, il prit dès lors un style correct, gracieux, animé, d'une expression telle, que l'on croit voir la nature même, dans tout ce qu'il reproduisit sur la toile. Parmi ses ouvrages les plus achevés, sont deux peintures latérales, à la basilique de Lorette, dans une chapelle de Saint-François de Paule. On y voit un Sacrifice de Melchisedech, et un Miracle de la manne; les prophètes et les principaux personnages y ont toute la dignité, et toute la noblesse de costume qui convenait à l'école du Pordenone : mais les figures subalternes y sont représentées sous des traits, et dans des attitudes tout à fait populaires; elles pourraient presque faire envie à Teniers, et aux autres Flamands qui imitèrent le mieux la nature. On se plaît aussi à voir dans ces peintures, une quantité d'animaux, variés avec goût, et habilement imités; puis des corbeilles, ou d'autres ustensiles qui font la plus grande illusion. On regrette seulement que l'auteur ait pris à tâche de faire rire dans un sujet, que les personnages et le lieu de la scène

Francesco Minzocchi.

rendent également sacré. Scanelli vante un grand ouvrage à fresque du même auteur, que l'on voit à l'église de *S. Maria della Grata*, à Forlì; c'est un Père-Éternel, qui occupe la voûte au milieu d'un chœur d'anges. Les figures sont grandes, pleines de mouvement et de variété, peintes avec une vigueur et une intelligence de la perspective verticale, qui rendent cette peinture digne d'une célébrité plus grande que celle dont elle jouit. La patrie de Minzocchi possède une multitude de ses peintures, à Saint-Dominique, à la cathédrale, et dans diverses maisons de Ravenne; et cet artiste est dans une telle estime, que ses fresques, même les moins étudiées, ont été sciées et transportées ailleurs, lorsqu'on a démoli les chapelles. Il eut au nombre de ses élèves ses fils, *Pietro Paolo*, que Vasari a nommé, puis *Sebastiano*. Ces deux peintres se ressemblent par leur style qui a du naturel, est exempt de toute affectation, et offre peu de relief; leurs inventions sont d'ailleurs froides et communes. On voit aux PP. Franciscains de Forlì, quelques figures de Pietro Paolo, qui fut un peintre très-faible; et Sant' Agostino renferme un tableau de Sebastiano, peint en 1593, d'un goût un peu ancien, et d'un style qui, comme dans tous ses autres ouvrages, est resté au-dessous de son siècle.

Pietro Paolo et Sebastiano Minzocchi.

Forlì produisit encore, après *Menzocchi*, l'ancien, deux peintres dignes de mémoire: *Livio Agresti*, qui figure dans les biographies de Vasari et du Baglione, et que ces deux écrivains ont vanté pour la hardiesse de son dessin, la richesse de sa composition et la flexibilité de sa manière véritablement universelle; puis, *Francesco Modigliano*, artiste d'un talent plus borné,

Levio Agresti.

mais qui mérite cependant d'être connu. J'ai parlé de *Livio* dans l'histoire de l'école romaine, à la troisième époque ; il appartient plus particulièrement à cette école, et parce qu'il fut élève de *Perino*, et parce qu'il vécut fort long-temps à Rome, où il a considérablement travaillé à Castello, au Vatican, à San Spirito et ailleurs. Il paraît néanmoins que ce fut Forlì, qui recueillit les meilleurs fruits de ses travaux ; car, Rome n'a rien conservé de son pinceau, qui rappelle autant la manière de Raphaël, que ses sujets de l'écriture, peints dans le palais public de Forlì. On ne doit point passer sous silence cette chapelle si riche d'ornements, qui est dans la cathédrale, et où il a retracé la dernière *Cène* de Jésus-Christ, avec quelques Prophètes pleins de majesté, qui en occupent la voûte. Cet ouvrage ne le cède point, pour la difficulté de la perspective, à celui de *Minzocchi*. Je n'examinerai point l'assertion de *Malvasia*, qui soutient que ce peintre étant allé à Rome, dans un temps où la négligence et la précipitation étaient en vogue parmi les peintres, celui-ci, au lieu de s'avancer, y dégénéra. Je dirai seulement que son sujet historique de la chapelle *Paolina*, n'est pas la meilleure de ses productions.

Francesco de Modigliano.

Francesco de Modigliano passe pour avoir été un des disciples du *Pontormo*; et il est presque dans cette école, ce que fut le *Bronzino* dans celle de Florence. Il n'a pas une grande vigueur, et n'est pas toujours égal à lui-même; mais c'est un peintre aimable et gracieux, qui mériterait d'occuper une place dans les dictionnaires de peinture, où il ne se trouve point jusqu'à présent. Il est l'auteur des travaux que l'on



montre à Urbino, sous le nom de Francesco de Forlì; entre autres, une Déposition de croix, à l'église de Ste-Croix, peinture à l'huile; et quelques anges peints à fresque à Sainte-Lucie. Ces ouvrages sont fort estimés, et le style en est analogue à celui de ses meilleures productions, qui sont aux Observantins de Forlì, et au Rosario de Rimini : c'est là, peut-être, qu'il peignit avec le plus de succès. Il y figura Adam chassé de l'Éden, leDéluge, la Tour de Babel, et d'autres sujets semblables, déja traités par Raphaël à Rome, et par l'Agresti à Forlì. C'est, selon mon opinion, en cherchant à les imiter, qu'il se surpassa lui-même. Surpris par la mort, il laissa imparfaits plusieurs de ces travaux: ils furent achevés par *Giovanni Laurentini*, surnommé l'Arrigoni, qui a peint dans le même lieu la Mort d'Abel.

Giovanni Laurentini surnommé l'Arrigoni.

Après *Bartolommeo* de Rimini, peintre dont le style était plus moderne qu'antique, je ne trouve aucun autre artiste de quelque importance que cet *Arrigoni*, dont le nom cependant paraît avoir été inconnu à l'Orlandi et à ses continuateurs. Il travailla beaucoup dans sa patrie, et l'on vante particulièrement deux de ses tableaux, représentant des Martyres; celui de St-Jean-Baptiste, aux Augustins, et ceux de St-Jean et St-Paul, à l'église qui porte leur nom. On n'y trouve rien de ce beau idéal, caractère distinctif des peintres même médiocres, qui suivaient les principes de l'école romaine, et au moyen duquel ils plaisaient toujours ; mais cet artiste avait, du reste, un grand talent pour les compositions vastes, un feu dans ses mouvements, une franchise de pinceau, un ensemble imposant de chevaux, de guerriers, d'enseignes militaires, qui auraient pu le faire admettre à concourir

avec la plupart des peintres qui travaillèrent, à Rome, pour Grégoire et pour Sixte. Faenza vit paraître, au commencement de cette époque, ce Jacopone ou Jacomone, duquel nous avons fait mention, lorsque nous avons passé en revue les aides de Raphaël, et que nous avons cité les maîtres de Taddeo Zuccaro. *Vasari* en parle en très-peu de mots et avec peu d'estime. Il ne rappelle pas d'autre peinture de cet artiste, que la Tribune de San Vitale, à Ravenne, laquelle n'existe plus aujourd'hui. Dans la coupole de l'église qui a été repeinte ensuite par une autre main, on voyait, au temps de Fabri, auteur de la *Ravenna ricercata*, quelques saints vêtus avec magnificence, avec cette inscription : *Opus Jacobi Bertucci et Julii Tondutii, f.* 1518 (1). Maintenant je ne doute point que, sous

Jacopone de Faenza.

(1) M. l'abbé Zanponi, bibliothécaire de Faenza, et M. Giuseppe Zauli, habile professeur de dessin dans le lycée de cette ville, ont développé ensemble quelques observations sur cette école : ils y font la remarque, que cette date rapportée par Fabri doit être erronée, parce que Jacopone ne pouvait encore peindre en 1513, et bien moins encore le Tonduzzi, élève de Jules Romain, probablement à Mantoue : je soupçonne que l'on doit prendre l'inverse des deux derniers chiffres, et lire : 1531.

Ils m'avertissent toutefois que j'ai été mal instruit par le tableau des religieuses de St-Dominique, lequel, étant placé trop haut, je ne pus vraisemblablement pas bien lire le nom, et je l'attribuai à Jacopone, tandis qu'il appartient à Jean-Baptiste, son neveu et son élève, et qui, par cette raison, participe de son style, quoique son coloris ait des teintes plus animées dans le genre de celles du Titien, qu'il essaya d'imiter sous ce rapport, dans un âge plus avancé. Je pourrais citer d'autres peintures de Jacopone qui existent encore, mais qui sont altérées par le temps, ou auxquelles on a fait plus de tort encore en les

ce nom de Jacopo, ne soit caché celui de *Jacopone* de Faenza, quoique, selon l'Orlandi, ce soient deux peintres différents, et que le Baldinucci, le Bottari, et tous les autres écrivains qui se sont occupés de l'histoire de la peinture, n'aient jamais pensé à les réunir en un seul. J'en tire la conjecture d'après un tableau que j'ai vu chez les religieuses de St-Dominique, à Faenza, et qui a pour sujet la Naissance de la Vierge. Il porte le nom de *Jacopo Bertucci*, et l'année 1532. Cette peinture frappe par une certaine conformité avec le style de Raphaël, quoique la dégradation ne soit pas rigoureusement observée, et que le coloris tende plutôt à la vigueur qu'à l'agrément. Les femmes, occupées autour du lit de Ste-Anne, sont des figures remplies de grace, de vivacité, de charme; et il y a quelques animaux, une poule en particulier, qu'un Bassano ne désavouerait point. Quel autre *Ja-*

retouchant. Mais on préfère une Image qui était autrefois aux Célestins, et est aujourd'hui dans la collection communale; elle représente Saint-Jean, lequel indique au religieux qui commanda ce tableau, la Vierge couronnée, entre Saint-Célestin et Saint-Benoît. Ce tableau est merveilleusement conservé et il rappelle, à plusieurs égards, la manière de Raphaël et le coloris de Titien. On y lit à main droite: « F. Jo. Bapt. para Brasius « opus ob devotionem fieri jussit anno Domini 1565. » (époque la plus certaine de sa vie.) Et à main gauche: « et semper Ja- « cobus Bertulius F. (c'est-à-dire Faventinus) invicto tandem « Momo faciebat..... » Qui était ce Momo, contre le désir duquel (car on doit lire « invito ») le tableau fut terminé, je ne saurais le dire. Peut-être, fut-ce un peintre, ou plutôt un religieux, auquel la lenteur de l'exécution de Jacopo avait déplu et qui avait voulu lui en faire substituer un autre, ce qu'il ne put obtenir.

copo Faentin pouvait plus vraisemblablement peindre dans ce goût, en 1530, que ce Jacopo de Faenza, duquel nous croyons découvrir ici le nom de famille?

La même ville a encore une foule des ouvrages de ce Bertucci; et l'on m'a montré comme des productions de sa main, dans le Sofitte de St-Jean, plusieurs sujets de l'ancien et du nouveau Testament. On attribue, dans le même lieu, d'autres peintures plus faibles à un autre Bertucci, son fils, dont le talent fut bien au-dessous de celui de son père, et qui reproduisit jusqu'à satiété une même idée dans toutes ses têtes. Je crois, cependant, que l'on ne doit pas mesurer son mérite sur ce travail, mais plutôt par quelques tableaux d'autel dont Crespi a fait mention (*). L'un est une Décollation de St-Jean-Baptiste; le ton de la couleur est d'un bel effet, le dessin en est large, et les figures ont un beau caractère : on conserve cette peinture dans la galerie Ercolani, à Bologne, et on lit au bas : *Bertuccius pinxit* 1580. Une autre est aux Célestins de Faenza, et elle a de la singularité, selon l'expression même de Crespi, qui apprit, par l'inscription qu'on y lit, le nom propre de cet autre Bertucci qu'il appelle Giambattista. Baldinucci parle de Jacopone au commencement de son cinquième volume, et d'après la relation du comte Lardechi, il fait l'énumération de ses peintures, qui existaient encore alors à Faenza. Il ne dit rien, ni du nom de sa famille, ni du tableau de la Nativité, ni de la Tribune de San Vitale, ni de son fils, ni de l'autre peintre de Faenza dont nous venons de parler. Le même écrivain ajoute que l'on

(*) *Lett. Pitt.*, T. VIII, page 66.

voyait alors des ouvrages de Jacopone, dont les dates allaient jusqu'à l'année 1570; mais je crois que ceux des dernières années étaient de son fils, puisqu'il paraît que le père était déja mort, au temps où Vasari écrivait. On fait mention de plusieurs autres tableaux de cet artiste, peints avec beaucoup d'agrément quant à la couleur, et surtout d'un Baptême du Christ, que l'on voit dans la collection communale; ouvrage d'autant plus précieux, qu'il porte la date de 1610, qui dut être l'une des dernières de sa vie. On indique, à Ravenne, comme un ouvrage de *Tonduzzi*, une Lapidation de St-Étienne, sur le grand-autel de l'église consacrée sous le nom du même Saint: cette peinture est belle, mais il n'est pas certain que Tonduzzi en soit en effet l'auteur. Je crois que c'est une copie du St-Étienne qui existe dans l'église du même nom, à Faenza, et dans lequel on retrouve tout le style de Jules-Romain, duquel le Tonduzzi avait été l'élève. On croit même, à Faenza, que Giulio Romano lui-même en est l'auteur; erreur qui vient de la ressemblance de nom. Je passe sous silence plusieurs autres bons ouvrages du même artiste; mais je ne dois point omettre de remarquer qu'il peignit, en outre, dans le Soffitte de St-Jean, plusieurs sujets sacrés, en concurrence avec les meilleurs peintres qui existassent alors à Faenza. C'est pourquoi cette ville, où les beaux-arts ont toujours été en honneur, quoique ces peintures aient souffert par le laps du temps, les conserve toutes dans la collection du Lycée, qui est cette collection communale dont nous avons déja parlé. Je trouve encore parmi les peintres de Faenza, un *Antonio* duquel le Civalli a fait l'éloge par rapport à un tableau d'un grand mérite,

Giulio Tonduzzi.

Antoine de Faenza.

et d'un beau relief, placé aux Conventuels de Monte-Lupone, dans la Marche d'Ancône, en 1525. *Figurino* de Faenza, que le Vasari compte parmi les meilleurs élèves de Jules Romain, dut être contemporain des peintres précédents; mais je ne trouve aucune trace de son existence dans les écrits des autres auteurs. C'est pourquoi l'on conjecture avec beaucoup de fondement que Figurino n'est qu'un surnom, donné à Marc'Antonio Rocchetti, peintre de Faenza, qui a laissé une grande réputation, et qui, dans sa première jeunesse, se plaisait beaucoup aux peintures de petites dimensions. Il retraça, entre autres choses, dans ce genre, plusieurs traits de l'histoire de St-Sébastien dans l'église de ce nom, qui est aujourd'hui détruite; et ces peintures sont passées entre les mains d'amateurs divers qui les conservent avec beaucoup de soin. En avançant en âge, ce peintre agrandit sa manière, s'appliqua à l'imitation du Barocci, et conserva toujours une simplicité de compositions et une suavité de teintes, auxquelles il est aisé de le reconnaître dans les églises diverses où il travailla. Le titulaire de l'église de Saint-Roch, qu'il avait peint en 1604, en offrait un exemple; et cette époque est la dernière qui se trouve indiquée au bas de ses tableaux. L'on voit aussi, dans la collection communale, une Vierge, désignée à Faenza sous le nom de la Madone des Anges, avec St-François et un saint évêque, puis, deux portraits au-dessous, avec l'inscription : *M. Antonius Rochettus, Faventinus, pingebat* 1594. Je ne pouvais négliger de nommer ce tableau, dont j'ai lu des éloges qui le placent au-dessus de tous ceux qui nous restent de la même main.

Figurino de Faenza.

Le nom de *Niccolò Paganelli*, consigné dans une

Niccolò Paganelli.

lettre de Zannoni, laquelle fait partie de la correspondance *Oretti*, et que nous avons citée à propos de Benedetto Marini, nous est encore parvenu dernièrement. On regarde aussi cet artiste comme l'un des bons élèves de l'école romaine, et quelques-uns lui attribuent le beau tableau de St-Martin, à la cathédrale de Faenza; ouvrage que d'autres avaient cru appartenir à Luca Longhi. Les peintures authentiques de Paganelli se reconnaissent aux initiales N. P.

Marco Marchetti.

Après Jacopone, qui ne parvint jamais à la fortune, un des peintres qui se distinguèrent le plus, fut *Marco Marchetti*. Tel est du moins le nom que lui donne le Baglione, tandis que Vasari l'appelle Marco de Faenza. Le second écrit que ce Marco eut une très-grande pratique des ouvrages à fresque; qu'il fut « hardi et « même terrible, surtout dans sa manière de faire les « grotesques; genre dans lequel il n'eut point d'égal. » Peut-être n'a-t-il même paru, après lui, aucun peintre que l'on puisse lui comparer à cet égard, et qui sût accorder aussi bien avec les grotesques, de petits sujets pleins d'élégance et de vivacité, dans lesquels on remarque des nus qui sont une véritable école de dessin; tel est le Massacre des Innocents, au Vatican. Il succéda au Sabbattini dans les travaux ordonnés par Grégoire XIII, et il exécuta ceux qui furent commandés par Cosme Ier, dans le vieux palais de Florence. Ce Marco travailla peu dans sa patrie. On indique, cependant, quelques-uns de ses tableaux à l'huile, puis, dans une voie publique, une voûte avec des guirlandes et des figures de personnages et de monstres fabuleux, qui semblent être sortis du pinceau d'un ancien. Tout y rappelle la mythologie et l'érudition antique, tandis

que, dans des temps postérieurs, on n'a cherché qu'à produire des représentations bizarres; imaginant que l'on pouvait tout oser dans ce genre de peinture. C'est dans la collection communale que se trouve le meilleur tableau qu'il ait peut-être jamais fait. Il représente le Repas du Christ dans la maison du Pharisien. Ce peintre mourut l'an 1588. Il eut au nombre de ses contemporains *Giovanni Battista Armenini*, de Faenza, peintre habile, ainsi que lui. L'Armenini figura, en outre, comme écrivain, et mit au jour *I veri precetti della pittura*, publiés à Ravenne en 1587, et réimprimés à Venise dans le siècle suivant. Mais, à dire vrai, cet artiste eut plus de théorie que de pratique, et il ne reste plus rien de son pinceau à Faenza, excepté une Assomption; grand tableau au bas duquel il écrivit: *Jo. Bapt. Armenini primitiæ;* voulant exprimer que c'était l'un des premiers, ou peut-être le premier tableau d'autel qu'il eût peint. Le Perotti, auteur de certains mélanges (farragini), que l'on conserve dans la bibliohèque du séminaire de Faenza, y dit que l'Armenini fut élève de Perino del Vaga. Il n'y a point une grande distance de temps entre lui et Cristoforo Lanconello, peintre de Faenza, que nous avons découvert par la lettre de Crespi même, citée un peu plus haut. Ce peintre est connu par un tableau appartenant aussi à la maison Ercolani : l'on y voit la Vierge dans sa gloire, avec St-François, Ste-Claire, et deux autres Saints. Ce travail annonce une facilité de pinceau, offre un charme de coloris, et des airs de tête d'une beauté qui rappelle la manière de Baroccio. Nous ne quitterons point les peintres du seizième siècle, sans nommer un gentilhomme de Faenza, qui atteignit l'année 1620; épo-

Gio. Battista Armenini.

Niccolò Pappanelli.

que à laquelle il mourut, âgé de 83 ans. On l'appelait *Niccolò Pappanelli*, et sa passion pour la peinture était si grande, qu'il alla étudier à Rome sous les professeurs les plus habiles de son temps. De retour dans sa patrie, il y produisit, parmi beaucoup d'ouvrages médiocres, quelques tableaux d'une grande beauté; tel est celui de St-Martin, que l'on voit à la cathédrale. L'exécution de cette peinture est si parfaite et pour le dessin, et pour la vigueur du coloris, et pour l'expression, que l'on peut la considérer comme un chef-d'œuvre. Pappanelli s'attacha aussi à suivre les traces de Baroccio. D'autres peintres de la Romagne, appartenant à la même époque, ont été classés dans les écoles où ils figurèrent la plus grande partie du temps: comme l'Ingoli de Ravenne, à Venise; le Zaccolini de Césène, à Rome; l'Ardente de Faenza, en Piémont.

TROISIÈME ÉPOQUE.

Les Carraches. — Leurs élèves et leurs successeurs jusqu'aux Cignani.

Le nouveau style commence depuis Ludovico.

Écrire l'histoire des Carraches et de ceux qui les suivirent dans la route nouvelle qu'ils avaient tracée, c'est presque écrire l'histoire de la peinture dans toute l'Italie depuis deux siècles jusqu'à nos jours. Nous avons parcouru à-peu-près toutes les écoles dans les livres précédents, et nous avons trouvé, soit plus tôt, soit plus tard, ou les Carraches eux-mêmes, ou leurs élèves, ou au moins leurs successeurs, occupés à renverser les anciens principes pour en établir de nou-

veaux; jusqu'à ne point admettre comme peintre celui qui, soit dans une partie, soit dans une autre, ne professait point les maximes des Carraches. Ainsi, de même qu'un voyageur, après avoir long-temps cotoyé un grand fleuve, aime à en chercher les sources dans une région plus élevée; le lecteur, j'espère, se plaira aussi à observer les causes qui donnèrent naissance à ce style nouveau, lequel, presqu'aussitôt qu'on eut commencé à le connaître, se répandit de proche en proche, et finit par dominer dans toutes les écoles. Ce qu'il me semble y voir de plus étonnant, c'est qu'il se manifesta d'abord par le pinceau de Louis Carrache, qui, dans ses premières années, annonçait un esprit tardif, et plus de capacité pour broyer les couleurs que pour les combiner et produire de beaux tableaux. Le Fontana, son maître à Bologne, et le Tintoret, qui dirigea ses études à Venise, lui conseillèrent de renoncer à la peinture, jugeant qu'il n'y obtiendrait jamais de succès : ses condisciples mêmes ne l'appelaient jamais, par raillerie, que le Bœuf, à cause de la lenteur de son esprit, et se le montraient au doigt entre eux. Tout conspirait à le décourager; mais il se sentait en lui-même la force de la persévérance, et voyait dans les obstacles, autant de motifs, non pas d'abandonner son entreprise, mais de redoubler d'efforts. Cette lenteur apparente n'était point l'effet d'un génie borné; mais d'une pénétration profonde. Il craignait l'idéal comme l'écueil contre lequel la plus grande partie de ses contemporains avaient échoué. Il cherchait en tout la nature; se rendait raison de chaque ligne, et il croyait que le plus grand soin d'un jeune homme doit être de bien faire, afin que ce soin devienne en

luí une habitude, et que l'habitude l'aide ensuite à exécuter promptement.

Ses études et ses voyages.

Une fois affermi dans son plan, de même qu'il avait étudié à Bologne les meilleurs peintres de cette ville, il fixa toute son attention à Venise, sur le Titien et sur le Tintoret : il passa ensuite à Florence où il améliora son goût sur les peintures d'Andrea, en s'aidant des leçons du Passignano. L'école florentine était alors dans cet état de crise que nous avons décrit à la quatrième époque de son histoire. Rien ne pouvait être plus utile au jeune Louis que d'y entendre disputer les partisans de l'ancien style, avec ceux qui se conformaient au nouveau ; et il ne pouvait mieux connaître ailleurs, qu'au milieu de ce contraste, les causes de la décadence et de la régénération de la peinture. Ce furent sans doute de grands secours pour le peintre bolonais : et tandis que d'autres les négligeaient, il sut les mettre à profit pour tenter la réforme, et la propager avec succès. Les meilleurs peintres florentins, pour corriger la langueur de leurs maîtres, avaient tourné leurs vues sur les exemples du Corrège et de ses successeurs, et ce fut, peut-être, ce qui détermina Louis à quitter Florence pour aller à Parme, où il se livra tout entier, dit son historien, à l'étude des tableaux de ce chef d'école, et de ceux de Parmigianino. Lorsqu'il revint à Bologne, il y fut accueilli par la faveur publique, et élevé au rang des meilleurs peintres ; mais il sentit néanmoins qu'un seul homme, surtout aussi prudent et aussi réservé qu'il l'était, ne pourrait entreprendre de combattre une école tout entière, si, comme le Cigoli l'avait fait à Florence, il ne commençait par se former un parti parmi la jeunesse de Bologne.

Il le chercha d'abord dans sa famille même. Paul, son frère, cultivait la peinture; mais il était également dépourvu de jugement et de génie, et n'était propre qu'à exécuter, d'une manière assez correcte, les inventions des autres : Louis le compta pour rien; mais il tourna toutes ses vues vers deux de ses cousins. Il avait un oncle paternel, nommé Antonio, et tailleur de son métier, qui élevait dans sa maison, Augustin et Annibal, ses deux fils. Leurs dispositions pour le dessin étaient telles, que Louis, déja vieux, répétait souvent qu'il n'avait jamais rencontré, pendant les nombreuses années qu'il avait passées à enseigner, un seul élève qu'il lui fût possible de leur comparer. Le premier s'exerçait à l'orfèvrerie; art qui fut toujours l'apprentissage des plus célèbres graveurs. Le second apprenait le métier de son père, qu'il secondait déja dans ses travaux. Quoique frères, ils avaient un naturel et des goûts si différents, que l'intolérance entre eux allait presque jusqu'à l'inimitié. Augustin, qui avait cultivé la littérature, était continuellement parmi les savants, et il n'y avait point de science dont il n'eût quelque idée. Tour-à-tour philosophe, géomètre, poète; il se distinguait en outre par l'élégance de ses manières et par la finesse de ses reparties. Rien en lui ne rappelait les habitudes vulgaires. Annibal, qui savait lire et écrire, n'allait point au-delà. Une certaine rudesse naturelle le rendait taciturne, et s'il lui arrivait de parler, il était aussitôt porté à prendre le langage de la malveillance, de la raillerie amère et de la dispute.

Il engage ses cousins dans l'étude de la peinture.

Dirigés vers l'art de la peinture, par les conseils de Ludovico, ils se trouvèrent encore en opposition dans

cette carrière nouvelle. Le premier, timide, recherché, lent à se résoudre, difficile à contenter, ne voyait point d'obstacle qu'il ne l'affrontât, et ne s'efforçât de le vaincre. L'autre, comme la plupart des artisans, travailleur expéditif, ne pouvant souffrir les lenteurs de la réflexion, cherchait tous les moyens d'échapper aux difficultés de l'art, de suivre les routes battues, et de faire beaucoup d'ouvrage en peu de temps. S'ils fussent tombés en d'autres mains, Agostino serait devenu un nouveau Sammacchini; Annibal, un nouveau Passerotti; et ils n'auraient pas fait avancer la peinture d'un seul pas; mais le clair-voyant Ludovico qui les dirigeait, comprit qu'il fallait imiter Isocrate, lequel, en enseignant Éphore et Théopompe, disait souvent, qu'avec l'un, il employait l'éperon, et avec l'autre, le frein. Ce fut avec des vues semblables, qu'il confia Augustin au Fontana, maître prompt et facile, et qu'il retint Annibal dans son atelier, où les études étaient plus profondément méditées. Ce fut en employant ce moyen, qu'il eut l'adresse de les tenir éloignés, jusqu'à ce que l'âge eût affaibli peu à peu l'inimitié qu'il avait observée entre eux; prévoyant qu'elle se convertirait en concorde, lorsqu'ayant embrassé la même profession, ils auraient réuni leurs intérêts, et seraient devenus en état de se servir l'un à l'autre de soutien. En effet, au bout de quelques années, ayant réussi à les mettre assez bien d'accord, il les retint auprès de lui à Parme et à Venise; je ne répéterai point au lecteur ce que j'ai déja dit à l'égard des Carraches en parlant de ces deux écoles. Pendant cette absence, Augustin acquit des notions nouvelles sur les sciences qu'il avait déja cultivées, et comme, avant de partir de Bologne

il s'était déja fort avancé dans la gravure, sous la direction de Domenico Tibaldi; de même, à Venise, il fit de tels progrès sous celle de Cort, que celui-ci, transporté de jalousie, le chassa de son atelier; mais ce fut en vain, Augustin passait déja pour le *Marco Antonio* de son siècle. Annibal, tout entier à un seul but, ne parvint point à autre chose, à Parme, et ensuite à Venise, qu'à peindre et à profiter des ouvrages et de l'entretien des grands hommes, qui, alors, remplissaient en foule l'école vénitienne. Ce fut alors, ou peu de temps après, qu'il fit de si belles copies du Corrège, du Titien, et de Paul Véronèse, et qu'il composa de petits tableaux analogues aux goûts divers de ces grands artistes. J'en ai vu quelques-uns à Gênes, chez le marquis Girolamo Durazzo; ils sont de styles différents, mais tous également gracieux.

Devenus dignes d'être placés au premier rang par leur habileté, ils revinrent dans leur patrie, où ils eurent long-temps à lutter contre la fortune. Leurs premiers travaux, qui consistaient en quelques traits de la fable de Jason, figurés dans une frise de la maison Favi, quoique peints avec le secours de Ludovico, furent blâmés, avec une insupportable arrogance, par d'anciens peintres, qui prétendirent que leur ouvrage manquait d'élégance et de correction. Ce qui semblait donner du poids à la censure, était le crédit de ces maîtres, qui avaient vécu à Rome, qui avaient été honorés de diplômes et d'éloges en vers, et qui étaient regardés dans leur siècle dégénéré, comme les plus fermes soutiens de l'art. Leurs disciples se faisaient leurs échos; la multitude devenait à son tour l'écho

Obstacles qu'ils rencontrèrent et qu'ils réussirent à surmonter.

de ceux-ci, et les murmures perpétuels d'une population qui parle avec autant de chaleur, que l'on en met ailleurs à la declamation ou à la dispute, blessaient l'oreille des Carraches, les troublaient, les décourageaient : on dit même que Louis et Augustin furent sur le point de céder au torrent, et de revenir à l'ancien style. Le chevalier Niccolò Fava, amateur éclairé, m'a appris que le changement de la fortune de Louis et de celle de ses cousins, était arrivé dans des occasions, et dans un temps à peu près semblables, selon une tradition qu'il en a recueillie. Augustin et Annibal avaient fait la frise d'une salle du palais Favi; le Cesi se déclara contre leur ouvrage, en peignant de nouveau cette frise, et en y figurant ces sujets de l'histoire d'Énée, dont nous avons déjà parlé (*). Cette peinture exécutée selon l'ancien style, était très-belle dans son genre; mais Louis peignit à la moderne, dans une autre salle, d'autres sujets de l'histoire d'Énée, en douze morceaux, dont le Guide de Bologne fait mention (**); sujets qui ne laissaient rien à envier à ceux de la maison Magnani. Cet ouvrage fut le commencement de la fortune des Carraches, et du déclin des anciens maîtres. Bologne ayant, enfin, rendu justice au mérite de ce *divin* artiste, vérifia, par rapport au Cesi, cette sentence d'Hésiode, que j'ai exprimée de la manière suivante, dans une traduction que j'ai entrepris de faire de mon mieux, et que j'ai le projet de publier;

(*) T. IV, page 72.
(**) Page 14.

(*) Folle, chi al più possente fa contrasto
Che perde la vittoria e sempre al fine,
Oltra lo scorno, di dolor si è guasto !

Annibal excita les deux autres Carraches, en leur persuadant d'opposer les œuvres aux paroles, et d'opposer, même, aux ouvrages énervés et loin de la nature, que les anciens peintres avaient produits, d'autres ouvrages exécutés avec vigueur et avec vérité. Son conseil fut suivi, et il eut bientôt pour résultat, cette révolution de style que l'on méditait depuis long-temps; mais pour la déterminer, et pour en hâter les progrès, il était indispensable pour ceux qui en étaient les auteurs, d'attirer dans leur parti les jeunes Bolonais qui étudiaient la peinture, et sur lesquels reposaient toutes les espérances d'une époque nouvelle et plus florissante. C'est ce que les Carraches ne tardèrent point à obtenir, en ouvrant, dans leur propre maison, une académie de peinture, qu'ils appelèrent l'*accademia degl' Incamminati* (**). Ils la pourvurent de plâtres, de dessins, et d'estampes, en aussi grande abondance, que celles de leurs rivaux; ils y joignirent une école de nu, de perspective, d'anatomie, enfin, tout ce qui exige la perfection de l'art; et ils dirigèrent leur institution avec un discernement, avec un zèle qui ne pouvaient manquer de la peupler en peu de temps. Une autre chose contribua encore à la remplir ; ce fut

(*) Celui qui s'oppose au plus puissant est un insensé : bientôt terrassé, la honte et la douleur sont tout ce qu'il a recueilli de ses efforts.

Opere, V. 210

(**) Des *Acheminés*.

le caractère violent de Denis Calvart, qui, pour les fautes les plus légères, frappait et souvent blessait ses disciples, ce qui détermina le Guide, l'Albane et le Dominiquin à passer à l'école des Carraches. Le Panico y vint aussi, en quittant celle de Fontana, et l'on y vit accourir de tous côtés une foule d'autres jeunes peintres : ceux qui annonçaient le plus de talent, entraînèrent après eux la tourbe des étudiants. Les autres académies finirent par être fermées ; chaque école devint une solitude ; chaque nom fut effacé par celui des Carraches. Ce fut à eux que l'on confia les ouvrages les plus importants : ce furent eux dont la renommée publia les succès. Leurs rivaux humiliés, se virent contraints de changer de langage, et surtout lorsque l'on eut ouvert la grande salle des Magnani, chef-d'œuvre de l'habileté des Carraches. Ce fut alors que le Cesi protesta qu'il entreprendrait de suivre cette manière nouvelle, et que Fontana exprima le regret d'être devenu trop vieux pour l'adopter. Le seul Calvart blâma cet ouvrage avec son orgueil accoutumé, et il fut le dernier à se désabuser, ou du moins à se taire.

Méthode de l'académie.

C'est ici le lieu de rapporter les exercices et les préceptes d'une académie dans laquelle non-seulement se formèrent de grands élèves, mais où les maîtres eux-mêmes se perfectionnèrent : tant il est vrai que le moyen le plus prompt pour beaucoup apprendre, est celui d'enseigner. Les trois Carraches étaient parfaitement d'accord dans leur manière de diriger les élèves ; tous les trois étaient sans vénalité et sans envie ; mais c'était Augustin qui était chargé des détails les plus laborieux de l'enseignement. Il avait rédigé un court

traité de perspective et d'architecture, qu'il démontrait dans l'école. Il expliquait aux disciples la théorie des muscles, en les désignant par leurs noms; aidé dans cet emploi par l'anatomiste Lanzoni, qui, en outre, leur fournissait secrètement des cadavres pour faire les applications nécessaires au complément de leurs études. Le maître leur proposait ensuite des traits de l'histoire ou de la fable, les expliquait et en faisait composer des dessins, qui, exposés à de certains jours, étaient soumis au jugement des connaisseurs pour qu'ils décidassent de leur mérite plus ou moins grand, comme le prouve un billet écrit au Cesi, qui était l'un des juges. Le prix de la gloire suffisait au vainqueur. Les poètes se rassemblaient pour le célébrer; et Augustin se mêlant parmi eux avec son luth et avec sa voix, applaudissait aux progrès de ses élèves. La jeunesse y était en même temps exercée à la saine critique. On observait les ouvrages des autres, et l'on y notait ce qui était digne de louange, ou méritait la censure. Chacun exposait ses productions, ou en désapprouvait telle ou telle partie, et celui qui ne savait pas défendre son travail par de bonnes raisons, était obligé au moment même de l'effacer. Chacun était libre de suivre la route qui lui convenait le mieux; chacun même était dirigé en conséquence du genre auquel la nature semblait l'appeler; c'est par cette raison que tant de styles vraiment originaux purent éclore dans la même école: chaque manière, cependant, devait avoir pour base la raison, la nature, l'imitation. Dans les doutes les plus importants l'on avait recours à Louis; on voyait constamment assister aux travaux du jour ses deux cousins, également assidus, laborieux, ennemis de l'oisi-

veté. Les récréations mêmes des jeunes académiciens favorisaient encore les progrès de leurs talents. Dessiner des paysages d'après nature, ou faire quelque caricature, étaient les amusements habituels d'Annibal et de ses disciples lorsqu'ils voulaient faire diversion à leurs études.

Comment et avec quel choix ils imitèrent.

(1) La maxime salutaire de réunir toujours l'observation de la nature à l'imitation de tous les meilleurs maîtres (maxime que nous avons déja exposée au commencement de ce troisième livre), servait de base à l'enseignement dans l'école des Carraches, quoiqu'ils les modifiassent en raison des talents naturels de leurs élèves, ainsi que nous l'avons dit. Ils auraient voulu rassembler tout ce qu'ils voyaient de plus parfait dans la autres écoles, et c'est ce qu'ils entreprirent en suivant toutefois deux routes différentes. La première pourrait se comparer à celle de ces poètes, qui, dans

(1) Il faut remarquer que les deux plus jeunes des Carraches étant allés à Rome, ils continuèrent, dans cette ville célèbre, à exercer leurs élèves de la même manière. Le Passeri rapporte, dans la Vie de Guido, que des hommes de lettres concouraient à ces exercices en proposant quelque sujet d'histoire à dessiner, et qu'un prix était décerné à celui qui l'avait exécuté le mieux : il ajoute que le Dominiquin, qui était l'un des plus jeunes, ayant un jour été préféré à tous les autres, le Guido en conçut une vive jalousie. Bientôt, continue l'historien, on adopta la même méthode dans l'académie romaine. Là, le cardinal Francesco Barberini, neveu d'Urbain VIII, intervenait à l'élection du premier des concurrents, et il le récompensait de sa main, ainsi que ceux qui s'en étaient le plus approchés, jusqu'au nombre de quatre. Il faisait faire en outre au premier un tableau sur le sujet même dont il avait exécuté le dessin. Quels puissants moyens pour donner la vie aux beaux-arts !

des odes, ou *canzoni* séparées, se proposent des modèles différents : ils rappellent dans l'une, par exemple, le Pétrarque ; dans l'autre, le Chiabrera ; dans l'autre, le Frugoni. La seconde est celle où le poète se rendant maître des trois styles, les combine, les fond ensemble, et en forme, pour ainsi dire, ce métal corinthien qui se compose de plusieurs autres métaux. C'est de la même manière que les Carraches imaginèrent, dans quelques-unes de leurs compositions, d'offrir dans plusieurs figures autant de styles divers. Ainsi, Ludovico, dans la Prédication de St-Jean aux Chartreux (où le Crespi retrouve spécialement la manière de Paul Véronèse), a figuré de telle sorte les auditeurs du saint, qu'un connaisseur habile les avait distingués par les noms de *Tizianesques*, de *Raphaëlesques*, et de rivaux du Tintoret. C'est ainsi encore qu'Annibal, qui, pendant un temps, ne s'était attaché qu'au Corrège, ayant enfin adopté la maxime de Ludovico, peignit, pour Saint-Georges, le célèbre tableau d'autel, où, dans la figure de la Vierge, il imita Paolo ; dans celles de l'Enfant-Jésus et de Saint-Jean, il se proposa pour modèle le Corrège ; dans celle de Saint-Jean l'évangéliste, il rappela le Titien ; et enfin, dans cette Sainte-Catherine, si gracieuse, le Parmigianino ; mais en général, les Carraches suivirent la seconde méthode, et l'on pourrait citer un bien plus grand nombre d'imitations moins ouvertes, plus libres, plus mélangées, et modifiées de manière à ce qu'il en résultât un tout rempli d'originalité. Nous ne devons pas négliger de rapporter ici, qu'Augustin ayant eu la fantaisie bizarre de parodier en quelque sorte la coutume des anciens législateurs, qui renfermaient dans un pe-

tit nombre de vers, le code entier de leurs lois, ce grand artiste composa un sonnet qui était assurément plus pittoresque que poétique : son principal objet avait été l'éloge de Niccolò Abati ; mais il y développa en même temps le principe fondamental de son école, qui consistait à cueillir la plus belle fleur de chaque style; ainsi l'auteur y déclare que celui qui veut devenir un bon peintre doit chercher à saisir le dessin de l'école romaine, les mouvements et les ombres de l'école de Venise, la couleur lombarde, la manière terrible de Michel-Ange, le naturel du Titien; le style noble et pur du Corrège, la régularité de Raphaël, la décence et la solidité de Tibaldi, l'invention savante du Primaticcio, et la grace du Parmigianino. « Mais « sans faire tant d'etudes, et sans prendre tant de « peine, conclut le poète, que l'on s'applique seule- « ment à imiter les modèles que nous a laissés notre « Niccolino (1). »

(1) Voici le sonnet d'Augustin, tel que le Malvasia le rapporte dans la Vie du Primaticcio.

Chi farsi un buon pittor brama e desia
Il disegno di Roma abbia alla mano,
La mossa coll' ombrar veneziano,
E il degno colorir di Lombardia;
Di Michelangiol la terribil via,
Il vero natural di Tiziano,
Di Coreggio lo stil puro e sovrano,
E di un Raffael la vera simmetria;
Del Tibaldi il decoro e il fondamento,
Del dotto Primaticcio l'inventare,
E un pò di grazia del Parmigianino.
Ma senza tanti studj e tanto stento,
Si ponga solo l' opre ad imitare
Che qui lasciocci il nostro Niccolino.

Il n'est pas facile de déterminer jusqu'à quel point les Carraches réalisèrent cette théorie; mais ils auront toujours la gloire d'avoir été plus loin que tous les autres dans son exécution. Ce qui leur manqua davantage d'abord fut l'imitation de l'antique, qu'Augustin appelait le dessin de Rome. Lui, cependant, et Annibal, qui demeuraient dans cette ville, où ils étaient étrangers, le reproduisirent en quelque sorte, et le firent revivre parmi les Romains mêmes; et Louis, enfin, quoiqu'il fût resté à Bologne, prouva, dans plusieurs occasions, que ce style ne lui était point inconnu. Dans les commencements (observe Mengs), tous trois s'étaient particulièrement conformés au Corrège dans leurs contours larges et hardis, et généralement dans leur dessin, quoiqu'il ne missent point, comme lui, un équilibre parfait entre les lignes concaves et les lignes convexes; mais qu'ils se fussent attachés davantage à celles-ci qu'à celles-là. Ils négligèrent aussi d'autres détails dans cette imitation, ne se donnant point la peine de faire raccourcir les têtes, ni de les embellir assez souvent de ce sourire, que les Parmigiani, Baroccio et le Vanni produisaient avec tant de bonheur. Il faisaient leurs têtes d'après nature, et les perfectionnaient conformément aux idées générales du beau. C'est de là que les Madones d'Annibal, qui sont en si grand nombre, offrent, même sur des cuivres de petites dimensions, cette beauté originale qu'il avait puisée dans ses études. On peut en dire autant de Louis, qui, dans ses têtes gracieuses, fit souvent reparaître les traits de la *Giacomazzi*, l'une des beautés les plus célèbres de cette époque. Les Carraches eurent une grande intelligence du nu; et ce se- Leur dessin.

rait leur faire un tort manifeste que de douter de leur admiration pour le Buonarroti, qu'ils imitèrent, quoique l'un d'eux, à la vérité, eût dit, non sans quelque aigreur à l'égard de l'école rivale, qu'il fallait revêtir de chair ses squelettes, comme l'avait fait leur Tibaldi. Ils employèrent, néanmoins, de ces sortes de figures dans leurs compositions, mais plus modérément que les Florentins, et plus fréquemment que les peintres des autres écoles. Ils recherchèrent moins dans leurs costumes la minutie des détails, ou la richesse qui caractérise Paul, que le grandiose des plis et de la coupe. Dans aucune autre école, on ne vit des manteaux aussi amples, ni qui enveloppassent les personnages d'une manière plus majestueuse et plus noble.

Qu'ils fussent grands coloristes, c'est ce que Mengs leur conteste, malgré l'étude attentive qu'ils avaient faite des peintures lombardes et vénitiennes; et l'on est encore bien plus tenté de leur refuser ce genre de mérite, en voyant certains tableaux de Ludovico, qui sont décolorés et presque perdus. Ce fut sans doute la faute, ou des impressions, ou du grand abus de l'huile. Peut-être aussi l'auteur n'avait-il point attendu le temps convenable pour se servir de ses toiles, après leur première préparation.

On ne peut pas faire les mêmes reproches à leurs fresques: celles que l'on voit de près annoncent une hardiesse de pinceau digne de Paolo; et ni l'art des Carraches, ni cette époque toute entière, dit Bellori, ne produisirent rien de plus parfait que leurs peintures de la maison Magnani. On y trouve une force, une vérité, un équilibre, un accord de couleurs tels, que l'on peut soutenir que dans cette partie même,

ils furent les réformateurs de leur art; ils bannirent ces couleurs jaunâtres et ces autres teintes languissantes, que l'avarice avait introduites en place des azurs et des autres couleurs d'un plus grand prix. Le Bellori attribue le principal mérite de cette réforme à Annibal, affirmant que son influence détermina *Ludovico* à renoncer à sa première méthode de coloris, qui ressemblait à celle de Procaccini.

Les Carraches cherchèrent toujours à donner de la vivacité au mouvement et à l'expression, mais ce ne fut jamais aux dépens des bienséances dont ils se montraient rigoureux observateurs, au point qu'ils y auraient sacrifié les effets les plus frappants de leur art. Leur goût dans l'invention et dans la composition, se rapproche singulièrement de celui de Raphaël. En général, ils ne multiplièrent point leurs figures: le nombre de douze leur paraissait suffisant dans quelque sujet historique que ce fût, à l'exception de ceux qui exigent un grand concours de peuple, ou de ceux qui représentent des batailles; encore en usèrent-ils avec discrétion afin que les groupes ressortissent mieux dans les espaces qu'ils occupaient. Ils surent composer avec jugement, avec méthode, avec variété, ainsi qu'on l'aperçoit dans les sujets sacrés qu'ils peignirent pour les autels; évitant, autant qu'ils le pouvaient, cette composition si usée d'une Madone entre plusieurs saints. Autres parties de la peinture.

On est encore plus frappé de leur discernement, dans les sujets profanes, principalement dans celui de Romulus de la maison *Magnani* que nous avons déja citée. C'est là que les trois Carraches se montrent uni-

versels dans leur art : peintres de perspective, de paysages, d'ornements ; habiles à se servir de tous les styles, ils réunirent sous un seul point de vue, pour ainsi dire, tout ce qu'on peut imaginer de plus agréable dans l'ensemble d'un tableau. Enfin, l'on ne croirait point y voir l'ouvrage de trois peintres, mais l'ouvrage d'un seul ; et c'est ce que l'on observe encore dans plusieurs galeries, et dans une multitude d'églises de Bologne. En effet, ils professaient les mêmes principes, et c'était de concert, que dans un même atelier, ils inventaient, combinaient et perfectionnaient toutes leurs peintures. On est encore dans le doute, à l'égard de quelques tableaux, s'ils sont sortis du pinceau de Louis, ou de celui d'Annibal : et les trois Sujets évangéliques des *Sampieri*, où les trois Carraches voulurent se mettre en concurrence, ne présentent point, entre eux, de variétés suffisantes, pour caractériser l'auteur de chacun. Quelques observateurs ont cru, qu'en général, Louis affectait davantage que ses cousins l'imitation du Titien. Qu'Augustin s'était attaché de préférence au Tintoret, et Annibal au Corrège. Il a semblé à d'autres que le premier suivait plutôt une manière svelte, le troisième un style plus nerveux et plus rapide, et que le second prit un milieu entre les deux autres. J'ai entendu à Bologne, préférer le plus âgé, pour le grandiose de son pinceau ; le puîné, pour l'invention, et le dernier pour la grace. Chacun peut en juger d'après ses lumières : il ne m'appartient que de considérer séparément les trois artistes.

Ressemblance et différence entre eux.

Louis Carrache.

Louis domine véritablement dans la plupart des ouvrages qu'il fit à Bologne. Cette Probatique, si parfaite pour l'architecture et pour le dessin des

figures; ce St-Jérôme qui, la plume en main, se tourne vers le ciel dans une attitude si grave et si majestueuse; ce Limbe des Saints Pères que, comme s'il s'était complu dans le travail, il répéta dans la cathédrale de Plaisance, et qu'il figura encore sous un Crucifix de Férrare, ont toujours été considérés dans cette école, comme des modèles du genre sublime. Cependant, si l'on examine, ou l'Assomption, aux Thérèsiens, ou le Paradis, aux Barnabites, ou ce St-Georges, auprès duquel on admire cette Jeune Vierge qui, saisie d'horreur, prend la fuite, on trouvera qu'Annibal lui-même n'aurait pu donner plus de grace à ses figures d'enfants et de jeunes filles. On peut donc dire que Louis, non-seulement fut grand, mais qu'il excella dans tous les caractères de son talent; et il semble avoir lui-même ambitionné ce mérite dans les deux fresques, malheureusement détruites, dont il orna la chapelle des Lambertini à l'église de St-Dominique. Il figura dans l'une ce saint fondateur avec Saint-François, d'une manière simple et facile en apparence, avec peu de lumières, peu d'ombres, mais les unes et les autres bien prononcées; peu de plis dans les draperies, et des physionomies qui respiraient la sainteté. «Cette peinture, dit Malvasia, a une di-« gnité qu'il n'est pas possible de surpasser.» Louis exprima dans l'autre fresque la Charité; figure d'un style moelleux, d'une grace parfaite, d'un fini exquis. Cet ouvrage, dit le même historien, devint ensuite le *modèle et le guide de la peinture moderne.* Il continue son récit en démontrant que l'*Albane*, le *Guide* et le *Dominiquin*, durent à cette peinture toute la suavité de leur style, comme le *Cavedoni* emprunta

vraisemblablement sa première manière du St-Dominique du même auteur; et comme le Guerchin apprit l'art du clair-obscur, en observant le St-Paul des Conventuels. Enfin, si l'on en croit l'histoire, Ludovico fut dans son école, comme Homère parmi les Grecs, *la source du génie* (*); car, tous les peintres ont trouvé en lui ce qui a formé le caractère particulier du talent de chacun d'eux, parce qu'il était également profond dans toutes les parties de la peinture (1).

L'élévation du génie de ce grand artiste se montre, plus que partout ailleurs, dans le cloître de San Michele in Bosco, où, aidé de ses élèves, il figura les Actions de St-Benoît et de Ste-Cécile, en trente-sept sujets séparés. L'incendie du mont Cassin est de sa main, aussi bien que quelques autres morceaux. Le reste est l'ouvrage de *Guide*, du *Tiarini*, de *Massari*, de *Cavedoni*, de *Spada*, de *Garbieri*, de *Brizio*, et de plusieurs autres jeunes peintres. Ces compositions ont été gravées et sont dignes des réformateurs de cette époque. A la vue (on peut le dire) de cette galerie de mains diverses, on serait tenté d'appliquer à l'école de Ludovico cet éloge devenu trivial, que, comme du cheval de Troie, il n'en sortit que des héros; mais

(*) *Fons ingeniorum.*

(1) Voyez l'analyse que le Crespi a faite des deux tableaux de la Chartreuse (page 32); l'un ayant pour sujet la Flagellation de J.-C., l'autre le Couronnement d'épines. Il y vante l'art admirable avec lequel l'auteur a distribué la lumière, pour qu'elle concourre à l'effet désiré; il y loue en outre un jeu de perspective plein de magie, et une invention impossible à surpasser, dans la représentation du supplice souffert par le Rédempteur.

ce qui lui fait le plus d'honneur, c'est que ses cousins eux-mêmes le respectèrent jusqu'à la fin comme leur maître, au point même qu'Annibal, ayant terminé la galerie des Farnèse, l'appela à Rome pour recevoir ses conseils, et le faire juge en dernier ressort de cet admirable ouvrage. Louis s'y arrêta moins de deux semaines, et retourna à Bologne, où il survécut de dix-sept ans à Augustin, et de dix à Annibal. Isolé de ses cousins, et avancé en âge, il travailla d'une manière un peu moins soignée, mais toujours supérieure, et digne de servir d'exemple à tous ceux qui s'exercent à la peinture. On ne doit point considérer comme un échec à sa gloire quelques incorrections de dessin fort peu nombreuses, qui lui échappèrent à cette époque; comme dans la main du Rédempteur qui fait signe à St-Mathieu de le suivre, et dans le pied d'une figure de l'Annonciation peinte à St-Pierre. Il s'aperçut plus tard de cette erreur, et l'on dit qu'il en mourut de chagrin. D'autres critiques moins fondées ont été hasardées contre lui par un voyageur, et très-bien réfutées par le chanoine Crespi (1).

Augustin Carrache.

Augustin peignit peu, et s'occupa principalement de ses gravures, qui lui donnaient les moyens de vivre, et le faisaient briller parmi les artistes. La peinture fit en cela une véritable perte; car le génie de cet artiste aurait pu lui être d'un aussi grand secours que les deux autres Carraches. Il avait plus d'imagination que ceux-ci. Plusieurs professeurs le placent même au-dessus d'eux pour le dessin; et il est vrai qu'en gravant, il ne cessait de corriger et de perfectionner les con-

(1) *Lett. Pitt.*, T. VIII, lett. 4.

tours des originaux. A son retour de Venise, il s'appliqua plus particulièrement au coloris, et il réussit à peindre un cheval, qui produisait une telle illusion, qu'un cheval véritable y fut trompé : merveille que l'on avait si souvent célébrée en parlant d'Apelles. Augustin concourut avec Annibal, pour un tableau qui devait être exécuté aux Chartreux. Le dessin du premier l'emporta, et ce fut alors qu'il figura la Communion de St-Jérôme, l'un des tableaux les plus célèbres de Bologne. Il semble que l'on ne puisse rien ajouter à la dévotion du saint vieillard, à la piété du prêtre qui célèbre le divin mystère, à l'expression de la sensibilité des assistants qui soutiennent le moribond, prêtent l'oreille à ses derniers accents, et transcrivent ses paroles au moment même, pour ne pas les oublier. Les physionomies sont vives et variées, l'ame se dévoile et s'exprime dans chacune d'elles. Lorsque le tableau fut exposé, les jeunes peintres l'environnèrent en foule, pour en faire des études; et Annibal, qui en ressentit quelque jalousie, devint, à l'exemple de son frère, plus lent et plus soigneux dans son travail. Il s'efforça même de rappeler Augustin à la gravure, et il y réussit; mais il le retrouva encore son rival en peinture, à Rome; et la belle poésie que l'on admire dans la galerie Farnèse, est due, en grande partie, au talent d'Augustin Carrache, qui retraça, en outre, les fables de Cephale et de Galatée. Ces tableaux, qui ont une grace infinie, semblent avoir été dictés par un poète, et exécutés par un artiste grec. Le bruit se répandit bientôt, que le graveur, dans les peintures de la Farnesina, réussissait mieux que le peintre. Annibal alors, ne résistant plus à l'aiguillon de l'envie,

éloigna son frère de ce travail sous des prétextes frivoles ; et il n'y eut ni prières d'Augustin, ni conseils de personnages plus âgés, ni médiation des grands, qui fussent capables de l'apaiser. Étant alors parti de Rome, Augustin alla travailler auprès du duc de Parme, pour lequel il exécuta, dans une salle, l'Amour céleste, l'Amour terrestre et l'Amour vénal ; ouvrage digne d'admiration, et par lequel il termina sa carrière. Il restait encore une figure à finir, et le duc ne voulut point qu'un autre pinceau suppléât à celui d'Augustin. Voyant que son dernier moment approchait, il fut touché des remords les plus vifs, à l'idée des estampes lascives qu'il avait faites autrefois, et il pleura de regret. Il composa aussi, vers ce temps, un tableau du Jugement dernier ; mais il ne put le conduire à son entière exécution. Dans la description de ses funérailles, et dans son oraison funèbre, récitée par *Lucio Faberio*, on fait mention d'une Tête de Jésus-Christ, Juge suprême, figurée par le même peintre, et à la même époque, sur un satin noir, mais non terminée. On montre cette tête dans le palais Albani de Rome, et il en existe ailleurs des copies. Tout ce que l'imagination de l'homme peut concevoir de plus terrible et de plus majestueux à la fois, est exprimé dans les traits de cette imposante physionomie.

Annibal Carrache brilla parmi les plus grands peintres de la Lombardie, quel que fût le style qu'il y employât tour-à-tour. Mengs retrouve dans les premiers ouvrages du peintre bolonais, « les formes, mais « non le fond des principes du Corrège. » Cette illusion, toutefois, est si heureuse, que souvent elle force, en quelque manière, à considérer Annibal comme l'un des Annibal Carrache.



plus habiles imitateurs de ce grand modèle. Sa Déposition de croix, aux Capucins de Parme, peut le disputer aux productions de quelque peintre que ce soit de l'école parmesane.

Mais un de ses ouvrages encore plus célèbre, est le tableau de St-Roch, qui offre un abrégé de toutes les perfections des autres artistes, et qui a été gravé à l'eau-forte par Guido Reni. Il fut fait pour la ville de Reggio, d'où il fut envoyé à Modène, et de là à Dresde : l'auteur y figura le Saint qui, près d'un portique, et appuyé sur un stéréobate, distribue ses trésors aux pauvres. Cette composition est riche, moins cependant par le nombre des figures que par tout ce qu'elle enseigne à l'observateur : il y voit une troupe de pauvres qui diffèrent par le sexe, par l'âge, par leurs infirmités, et qui n'est pas moins admirablement variée dans ses groupes et dans ses actions. L'un reçoit avec reconnaissance ; l'autre attend avec anxiété ; un autre compte son argent avec délices : tout y offre l'image de la misère et de l'avilissement, et, cependant, tout semble y parler de la fécondité et de l'élévation du génie de l'artiste. Néanmoins, Annibal étant allé à Rome en 1600, année du jubilé, il s'ouvrit une autre carrière. « Il modéra son ardeur, dit Mengs ; il corrigea l'exa- « gération des formes ; il imita Raphaël et les anciens, « en conservant cependant toujours une partie du style « de Corrège, pour en soutenir le grandiose (*). » L'Albane avait dit presque la même chose dans une lettre rapportée par Bellori (**), ajoutant qu'Annibal, au ju-

(*) T. II, page 19.

(**) Page 44.

gement des vrais connaisseurs, « avait surpassé de bien « loin son cousin, parce qu'il avait observé, outre les « ouvrages de Raphaël, les belles statues antiques. »

Il peignit à Rome dans diverses églises : mais c'est dans le palais Farnèse que l'on doit chercher tout ce qu'il a fait de mieux, et ce qui forme en quelque sorte le type de l'art régénéré par son pinceau. Les sujets en furent choisis par le prélat Agucchi, et l'on peut lire la description dans le Bellori, ainsi que les allusions qu'ils offrent. Le prélat voulut faire représenter dans une salle les images allégoriques des vertus : comme *Hercule dans le chemin bivial; Hercule soutenant le monde; Ulysse libérateur*, etc. Il fit peindre, dans la galerie, des fables diverses, offrant des emblêmes de l'amour vertueux : telles sont celles d'Arion et de Promethée. D'autres font allusion à l'amour déréglé; et celle qui se fait le plus remarquer parmi ces dernières, est une Bacchanale du plus bel effet, qui occupe le milieu de la voûte. Cet ouvrage est distribué avec art, et l'ensemble en est varié par des ovales, des bordures, des figures soutenant des corniches, soit en stuc, soit en clair-obscur. L'on y reconnaît facilement les études continuelles de l'auteur sur l'Hercule Farnèse et sur le Torse de Belvédère, dont les formes étaient si fortement imprimées dans son esprit, qu'il était en état de les dessiner avec exactitude, sans les avoir sous les yeux. Tout le reste respire de même l'élégance grecque, la grace de Raphaël, l'imitation non-seulement de Tibaldi, le modèle favori d'Annibal, mais aussi celle de Buonarroti, et tout ce que les Vénitiens et les Lombards avaient ajouté de vigueur et de charme à la peinture. Cet ouvrage a été le premier duquel on

ait pu dire avec justesse qu'il réunissait tous les dons des plus grands génies des écoles italiennes; de même que la boîte de Pandore réunissait tous les dons d'une autre espèce, que les Immortels y avaient enfermés.

J'ai parlé ailleurs de l'étonnement que cette Bacchanale avait excité à Rome, et de la révolution qu'elle occasiona dans l'art en général. Ce fut après l'avoir vue que le Mengs assigna à l'auteur la quatrième place, immédiatement après les trois princes de la peinture; et il le regardait même comme supérieur à ces grands maîtres, dans les formes des corps virils. Le Poussin soutenait que l'on n'avait point vu de productions supérieures à celle-ci depuis Raphaël; et il préférait même à ces fables si bien peintes les Télamones ou Cariatides dont nous venons de parler; ainsi que les autres nus, dans lesquels il trouvait que le peintre s'était surpassé lui-même. Le Baglione lui reconnaît le mérite d'avoir fait revivre la méthode de colorier d'après nature (méthode qui avait presque entièrement disparu); et c'est encore à lui qu'il attribue l'introduction de la véritable manière de peindre le paysage, imitée depuis par les Flamands. On pourrait ajouter à ces éloges, qu'il eut un talent singulier pour faire les caricatures : personne mieux que lui ne sut en saisir l'esprit, et trouver le point où l'exagération n'ôte rien à la vérité. On trouve, dans les galeries de Rome, beaucoup de peintures d'Annibal Carrache, conformes à ce style neuf et original; et il y en a une petite à la colle dans le palais Lancellotti, qui peut, je dirais presque, être mise au rang des meilleures d'Ercolano. C'est un dieu Pan, qui enseigne à Apollon à jouer de la flûte champêtre. Le dessin, le coloris, la pose des

figures, annoncent un grand maître; et leur expression est telle, que l'on démêle, dans la physionomie du jeune homme, la crainte timide de se tromper, tandis que l'on voit, dans le plus âgé, qui se détourne d'un autre côté, l'attention qu'il prête au son de l'instrument, et sa prédilection pour un pareil élève, et le soin qu'il prend de lui cacher le sentiment de satisfaction qu'il éprouve, afin qu'Apollon n'en tire point de vanité (1).

Annibal n'a peut-être rien laissé à Bologne qui égale cette finesse de sentiment. Il subsiste, dans cette ville, un puissant parti, dont la naissance date du temps des Carraches, et place Louis au-dessus d'Annibal. Mais, quand je considère que ce dernier ajouta encore au patrimoine de son école toutes les richesses que les génies de la Grèce avaient rassemblées, selon leur style, en plusieurs lieux et en plusieurs siècles; quand je songe aux progrès que firent et le Dominiquin, et le Guide, et l'Albane, et le Lanfranc, après avoir étudié le nouveau style d'Annibal à Rome; quand j'envisage, enfin, les lumières que lui emprunta l'Algardi, à l'avantage de la sculpture, comme le Passeri donne lieu de le supposer; puis l'avancement dont la peinture lui fut redevable en Flandre et en Hollande, où l'on avait déja porté si loin le charme, la grace et l'originalité dans cet art, j'en suis plus disposé à partager le sentiment le plus généralement adopté hors de Bologne, qu'Annibal fut le plus grand des peintres de sa famille. On peut néanmoins ajouter, si l'on veut, qu'Augustin en fut le plus grand génie, et que Louis, auquel nous

(1) V. la *Dissertazione sulla Pittura*, du chanoine Lazzarini, dans le *Catalogo delle Pitture di Pesaro*, page 118.

devons le développement des talents de l'un et de l'autre, fut le meilleur maître des trois. C'est même à ce titre que le savant abbé Magnani, bibliothécaire et professeur d'éloquence à l'Institut de Bologne, lui a donné la palme de l'enseignement, dans un discours rempli d'érudition sur les beaux-arts, lequel a été publié, à Parme, chez Bodoni, avec d'autres ouvrages du même auteur.

Condition des Carraches et succession de leur école.

Les trois Carraches ont marqué, pour ainsi dire, les limites du siècle d'or. Ce sont les derniers maîtres qui se soient distingués par une supériorité décidée, à moins que l'on ne veuille prolonger cette belle époque de quelques années, en faveur de quelqu'un de leurs disciples. Plusieurs maîtres habiles parurent ensuite; mais dès lors, paraissant moins grands et moins profonds, ils donnèrent lieu à des regrets et à des plaintes sur la décadence de l'art. Un assez grand nombre de professeurs commencèrent après le Guide, et continuèrent jusqu'au Giordano une époque nouvelle, à laquelle on peut donner le nom de siècle d'argent, tant à cause de l'infériorité de mérite des artistes de cette période que pour les prix infiniment plus élevés qu'auparavant, auxquels le Guide fit porter la peinture. Les Carraches n'avaient été payés que fort peu. Le comte Malvasia l'avoue, et il n'a même point négligé de décrire l'habitation resserrée dans laquelle mourut Ludovico, ainsi que l'état de médiocrité dans lequel il avait toujours vécu. Les deux autres moururent encore plus pauvres que lui. Du reste, les Carraches ne laissèrent point, comme l'avaient fait d'autres peintres, des enfants légitimes qui pussent perpétuer leur école. Ils vécurent exempts des liens du mariage, et ils avaient

coutume de dire qu'ils étaient mariés avec leur profession; en effet, ils l'aimaient avec tant de passion, et s'en occupaient avec tant d'ardeur, qu'ils s'oubliaient eux-mêmes à un tel point, qu'étant à table, ils avaient auprès d'eux du papier et des crayons; et s'ils étaient frappés de quelque geste, de quelque attitude favorable à la peinture, ils en fixaient aussitôt le souvenir par un croquis.

Cet état de liberté dans lequel ils se maintinrent, contribua plus que toute autre circonstance aux succès mérités de leurs travaux. Une femme, qu'ils auraient introduite parmi eux, aurait facilement troublé, par son babil (*a*), cette concorde et cette amitié qui portait chacun des trois à aider les autres de ses lumières et à profiter des leurs. D'ailleurs, des liens de cette espèce auraient peut-être entraîné les Carraches à précipiter leur travail, à étudier moins leurs tableaux, ainsi qu'il est arrivé à une multitude de peintres, qui, pour soutenir le luxe d'une femme, ou satisfaire aux besoins d'une famille, se sont laissés surprendre, à la fois, par l'avidité du gain, et par la négligence de leur exécution.

Louis étant devenu vieux, et ses deux cousins étant morts, il restait encore deux jeunes peintres de cette famille; savoir : Francesco à Bologne, et Antonio à Rome.

Francesco était le plus jeune frère d'Augustin et d'Annibal. Fier de cette parenté, ainsi que du talent remarquable qu'il eut pour le dessin, et de la faci- Successeurs des Carraches à Rome. Francesco Carracci.

(*a*) Rappelons-nous ici que notre auteur, réunissant le caractère d'un religieux à la gravité d'un savant, n'est point obligé de parler le langage de la galanterie. N. du T.)

lité qu'il avait à peindre d'une manière passable, il osa opposer une école à celle de Louis son maître, et il écrivit sur la porte : *C'est ici la véritable école des Carraches.* Il n'eut point de crédit à Bologne; et même on l'y prit en aversion à cause de son ingratitude envers Louis, dont il fut le persécuteur, quoiqu'il lui fût redevable du peu de mérite dont il donna la preuve dans un tableau d'autel de Sainte-Marie Majeure de Bologne; cet ouvrage, dans lequel il figura différents Saints, avait été entièrement retouché par son parent, dont la bienveillance lui valut ce premier succès. Francesco étant allé à Rome, il y fut d'abord accueilli par la faveur publique, mais il ne tarda point à y être connu et méprisé, et y mourut à l'hôpital, âgé d'environ vingt-sept ans, sans laisser des traces de son pinceau dans cette ville célèbre. *Antonio Carracci*, fils naturel d'Augustin et élève d'Annibal, était d'un caractère absolument différent; sage, affectueux et reconnaissant envers ses parens; il reçut les derniers soupirs d'Annibal à Rome; honora sa mémoire par de magnifiques funérailles, dans l'église de la Rotonde, où avait été exposé le corps de Raphaël, et l'ensevelit auprès des cendres de ce grand artiste. Après qu'il eut rempli ce pieux devoir, il vécut encore pendant quelques années; mais continuellement aux prises avec une mauvaise santé, il ne passa point l'âge de trente-cinq ans. Ce peintre mourut à Rome, où il laissa plusieurs ouvrages; et dans le palais pontifical, et à San Bartolommeo. Il est rare d'en trouver dans les collections particulières; j'ai cependant vu à Gênes une Véronique de sa main, chez MM. Brignole Sale. Bellori avait écrit la vie d'Antonio Carracci, et

Antonio Carracci.

quoiqu'elle ait été perdue, ce fait seul donne lieu de supposer que le fils d'Augustin eut un grand mérite; car son biographe n'employa sa plume que pour des artistes remarquables. Baldassare Aloisi, surnommé Galanino, parent et élève des Carraches, ne le cédait qu'à un petit nombre de ses condisciples, en matière de composition. Sa Visitation, peinte à la Charité de Bologne, et justement vantée par Malvasia (sans parler de divers tableaux d'autels exécutés à Rome et mentionnés avec distinction par le Baglione), suffirait pour prouver qu'il eut un véritable mérite; sa fortune toutefois ne fut point proportionnée à son talent, ce qui le détermina à se livrer exclusivement au genre des portraits. Nous avons dit dans l'histoire de l'école de Rome, qu'il tint pendant quelque temps le premier rang en ce genre, dans lequel il brilla par la vigueur et par le relief de ses figures. Baldassare Aloisi.

D'autres Bolonais, formés dans la même académie, s'arrêtèrent aussi à Rome, ou dans les villes de son territoire, et ils furent en assez grand nombre; car, ainsi que nous l'avons dit, à la quatrième époque de cette école, ils y étaient très-bien accueillis. Commençons par les moins célèbres. *Lattanzio Mainardi*, que le Baglioni appelle *Lactance Bolonais*, y était allé avant Annibal, et il avait exécuté, dans le Vatican, sous le pontificat de Sixte-Quint, des travaux qui promettaient beaucoup; mais il y mourut très-jeune, et plus jeune que lui encore, un *Giampaolo Bonconti*, qui suivit vainement son maître à Rome, et ne laissa après lui que des desseins du meilleur goût. *Innocent Tacconi* fut parent, selon quelques-uns, et jouit sans aucun doute de la confiance d'Annibal. Ses Lattanzio Mainardi. Giampaolo Bonconti. Innocenzio Tacconi.

dessins, retouchés par ce dernier, lui donnèrent la réputation d'être un meilleur peintre qu'il ne l'était en effet. Quelques peintures dont il orna l'église de Sainte-Marie du Peuple et plusieurs sujets de la Vie de Saint-André, qu'il peignit à Saint-Ange *in Pescheria*, ont assez de mérite pour le faire figurer en parallèle avec ses meilleurs condisciples. Mais abusant ensuite de la faveur de son maître, et l'éloignant à la fois d'Augustin, de l'Albane, et du Guido, par la malignité de ses rapports, il finit par en recevoir la récompense ordinaire des indiscrets. Annibal se détacha de lui, et, privé de ce soutien, ses ouvrages trahirent toujours, de plus en plus, sa médiocrité. Anton Maria Panicó évita la lumière éclatante de Rome, et travaillant pour *Mario Farnese*, il vécut dans ses fiefs, peignant à *Castro*, à *Latera*, à *Farnese*, où il fit, pour la cathédrale, le tableau de la Messe, auquel Annibal mit la main, et ajouta même quelque figure.

Anton Maria Panico.

Baldassare Croce est compté par l'Orlandi au nombre des écoliers d'Annibal, et par *Malvasia* au nombre des imitateurs du Guide. Le Baglione le dépeint comme plus avancé en âge que les trois Carraches, et l'introduit à Rome dès le temps de Grégoire. On pourrait dire, pour mettre tous ces écrivains d'accord, qu'en continuant à vivre à Rome, et étant déja d'un âge mûr, il profita des exemples de ses habiles compatriotes; son style, autant qu'on peut en juger en voyant ses ouvrages, dans le palais public de Viterbe, dans une coupole du *Gesù* et dans les grands sujets tirés de l'histoire de Sainte-Susanne, ainsi que dans d'autres endroits de Rome, est facile, naturel, et lui donne des droits au titre de bon peintre-pratique;

Baldassare Croce.

et de bon peintre de fresques, mais non pas un droit égal à être appelé disciple des Carraches. *Giovanni Luigi Valesio*, de l'école de ces grands maîtres, dans laquelle il vint tard, et où il apprit plutôt à faire la miniature et à graver, qu'à peindre à fresque ou à l'huile, passa à Rome, où, en travaillant pour les *Lodovesi*, sous le pontificat de Grégoire XV, il figura avec éclat; il est parlé de lui avec éloge dans les ouvrages de Marini et des autres poètes, moins sous le rapport de l'art, dans lequel il ne fut jamais que médiocre, qu'à cause de son bonheur et de son adresse; il était du nombre de ces hommes dont le talent est de suppléer au dénuement de mérite par d'autres moyens plus faciles pour s'avancer : il savait donner à propos à ceux qui pouvaient lui être utiles, feindre la gaîté au milieu de l'abaissement, favoriser les goûts, flatter, s'insinuer, se faire des partisans, jusqu'à ce qu'il fut parvenu au but qu'il se proposait. C'est ainsi qu'il eut un équipage à Rome, tandis qu'Annibal, pendant plusieurs années, n'eut, pour prix de ses honorables travaux, qu'une chambre sous les toits, la nourriture quotidienne pour lui et pour un valet, et cent vingt écus par an (*). Dans le petit nombre d'ouvrages que fit *Valesio* à Bologne, et entre autres dans l'Annonciation des *Mendicanti*, on remarque une manière sèche et sans relief, mais de cette exactitude minutieuse, plus particulière aux miniaturistes qu'aux peintres de grands tableaux. Il paraît qu'il fit quelques progrès à Rome, où il a laissé plusieurs fresques à l'huile, et où ce qu'il fit de mieux, peut-être, est une

Gio. Luigi Valesio.

(1) *Malv.*, T. I, page 574.

figure de la Religion, dans le cloître de la Minerve. Qu'il me suffise d'avoir indiqué ces artistes de l'école des Carraches : ce ne furent que des prosélytes vulgaires de ces grands maîtres. Mais les cinq qui suivent méritent d'attirer toute l'attention des connaisseurs, et d'être étudiés de près. Ces derniers qui demeurèrent aussi à Rome, y devinrent chefs d'autant d'écoles nouvelles, qui empruntèrent d'eux et leurs manières et leurs noms. Ainsi, nous serons quelquefois obligés de les désigner par les noms *d'Albanesques*, de *Guidesques*, et ainsi des autres; du reste, nous renverrons de temps en temps à ce que nous avons déja écrit dans plus d'un endroit, à l'égard de ces écoles, afin d'en parler ici avec plus de brièveté.

Dominiquin. *Domenico Zampieri*, ou Dominiquin, est aujourd'hui regardé universellement comme le meilleur des élèves des Carraches, et le comte Algarotti va jusqu'à l'élever au-dessus des Carraches eux-mêmes; enfin, ce qui est bien plus encore, le Poussin prononça que le Dominiquin était le premier des peintres après Raphaël. Le Passeri en a porté à peu près le même jugement dans la Préface de la vie du *Camassei*. Au commencement de ses études, il semblait annoncer un génie tardif, parce qu'il était studieux et profond; et c'est plutôt à son travail qu'à son génie, que le Passeri attribue ses grands progrès. Son attention à se corriger sans cesse lui-même le fit parvenir, entre tous ses condisciples, à être le dessinateur le plus exact et le plus expressif, le coloriste le plus vrai et le plus habile pour l'empâtement, le maître le plus universel pour la théorie de l'art; enfin, il était le peintre de tous les genres, et Mengs ne trouve rien à désirer en

lui, excepté un peu plus d'élégance dans l'ensemble de son style. Voulant se livrer exclusivement à son art, il se dérobait à la société, ou, si quelquefois il cherchait la foule, dans les marchés ou dans les spectacles, c'était afin d'observer dans les physionomies de la multitude, comment la nature y imprimait la joie, la colère, la douleur, la crainte et toutes les autres passions, pour les saisir aussitôt avec son crayon. C'est ainsi qu'il parvint, selon les expressions de Bellori, à *retracer les ames, à colorier la vie*, et à exciter, dans les cœurs, tous les mouvements dont le sujet était susceptible, à peu près ainsi qu'un Tasse et un Arióste le feraient, en employant le charme magique d'une belle poésie.

Après plusieurs années d'études, à Bologne, le Dominiquin vit Parme et les beaux ouvrages des Lombards. De là, il voulut aller voir les chefs-d'œuvre de Rome, où Annibal acheva de le former, et l'employa même parmi ses auxiliaires.

Sa manière de peindre avait quelque chose de dramatique, et il embellit presque toujours le lieu de la scène de quelque beau monument d'architecture (1), qui sert à donner à la composition une distribution neuve et grandiose, à la manière de Paolò. Il fait paraître des personnages choisis dans la plus belle nature, et posés avec le plus grand art: ceux qui doivent jouer des rôles vertueux, ont une expression si douce, si sincère, si bienveillante, qu'il inspirent l'amour du bien; de même les méchants inspirent l'horreur du crime, dont ils portent l'empreinte sur leurs physio-

(1) Il excella aussi en ce genre, et Grégoire XV le nomma architecte du palais Apostolique.

nomies farouches. Il est impossible de trouver dans d'autres peintures des draperies plus variées, des parures plus gracieuses, des manteaux plus majestueux. Les figures sont placées dans des lieux et dans des attitudes qui concourent au bon effet de l'ensemble, et la lumière, qui est répandue dans tout l'espace du tableau, dispose l'ame aux plus douces sensations; mais elle est plus prononcée, plus vive dans les traits des visages les plus beaux, afin qu'ils soient les premiers à attirer les yeux et à exciter l'intérêt. Ce qui offre le plus de charme dans ce spectacle, est de parcourir, d'une extrémité à l'autre, le lieu de la scène, et d'observer comment chaque personnage remplit son rôle. On n'y a pas besoin, ordinairement, d'un interprète qui explique ce qu'ils disent ou ce qu'ils sentent; tous le portent écrit dans leur attitude et sur leur front; et, s'ils avaient la parole, ils ne pourraient dire davantage à l'oreille qu'ils ne disent aux yeux. On voit un exemple de ce genre de mérite, dans la Flagellation de St-André, à l'église du St-Grégoire de Rome. Cette peinture fut faite en concurrence avec le Guide, et elle fut placée en face du St-André de ce dernier, qui a choisi le moment où le saint est conduit au supplice. On dit qu'une vieille femme s'arrêta long-temps devant le tableau du Dominiquin, dont elle montrait et expliquait les détails à un enfant qu'elle avait avec elle; et que se trouvant ensuite devant le tableau du Guide, elle ne fit qu'y jeter un coup d'œil, et passa outre. On ajoute qu'Annibal, étant informé de ce fait, en prit occasion de donner au premier de ces deux ouvrages, la prééminence sur le second; mais tout ce récit ne doit être regardé que comme un conte populaire.

On dit encore que le Dominiquin, en figurant un des bourreaux, cherchait un jour à exciter en lui-même un sentiment de colère, qu'il parlait seul en faisant de gestes menaçants, et qu'Annibal l'ayant surpris en ce moment, l'embrassa en lui disant : « Dominiquin, « j'apprends aujourd'hui quelque chose de toi : » tant il lui parut frappant, et vrai à la fois, que le peintre ainsi que l'orateur, doive éprouver en lui-même ce qu'il veut faire ressentir aux autres.

Cependant cette Flagellation est encore bien loin de la Communion de Saint-Jérôme, où du Martyre de Sainte-Agnés, où de plusieurs autres peintures que l'auteur fit dans un âge plus mûr. Le premier est généralement regardé comme le meilleur tableau de Rome, après la Transfiguration de Raphaël, et le second fut jugé par Guide, l'émule de Dominiquin, comme dix fois meilleur que les ouvrages de Raphaël (1). Une des choses qui enchantent le plus dans ses tableaux d'eglise, est l'aspect de ces Gloires d'anges, dont les traits sont d'une beauté incomparable, dont les mouvements sont pleins de légèreté, et qui sont toujours employés dans la composition aux ministères les plus gracieux, comme de couronner de martyrs, de présenter des palmes, de parsemer des roses, de former de danses ou de concerts. Souvent on reconnaît dans les attitudes une imitation assez prononcée de la manière du Corrège. Les formes, cependant, sont différentes, et les figures ont, pour la plupart, un nez camus qui les caractérise et leur donne de la

(1) Le chevalier Puccini condamne avec raison ce jugement dans son examen critique de Webb. Voy., page 49, ces mots : *Comment, après que Raphaël*, etc.

grace. Mais quel que soit le charme de Dominiquin dans ses tableaux à l'huile, il est toujours plus moelleux et plus harmonieux dans ses peintures à fresques. On en voit, outre celles de Naples, à Fano, mais elles ont presque toutes été altérées par les effets d'un incendie. Ce sont des sujets évangéliques dont il orna une des chapelles de la cathédrale. Celles qu'il a laissées à Frascati, et à Villa Bracciana, représentent des faits mythologiques. D'autres qu'il a peintes à Grotta Ferrara, offrent des traits de l'histoire de Saint-Nilo. Celles que l'on voit de sa main, à Rome, dans plusieurs églises, retracent toutes des sujets sacrés. Il a figuré quatre Vertus chrétiennes dans les consoles de la coupole de Saint-Charles à *Catinari*, puis les quatre Évangélistes dans la coupole de Saint-André *della Valle*. Ces figures resteront toujours des modèles au milieu de la foule innombrable des productions du même genre. On remarque aussi à la Tribune de Saint-André plusieurs sujets de la vie de ce saint. Puis à l'église de Saint-Louis quelques traits de l'histoire de Sainte-Cécile : et enfin, à l'église de Saint-Silvestre, dans le Quirinal, différentes actions mémorables du roi David, et de quelques autres personnages de l'écriture, qui, pour la composition et les draperies, sont préférées, par quelques connaisseurs, à toutes les autres fresques.

Il paraît incroyable que de tels chefs-d'œuvre, qui aujourd'hui font l'admiration des professeurs, aient été, ainsi que je l'ai rapporté ailleurs, méconnus au point, que, pendant un temps, leur auteur manqua d'occupation et fut sur le point d'abandonner la peinture pour la sculpture. Cette singularité eut sa principale source dans la mauvaise foi et dans l'exagération des

rivaux du Dominiquin, qui prenaient à tâche de transformer en défaut ses plus grandes perfections; et on peut l'attribuer aussi, en partie, à quelques légères fautes, dans lesquelles cet habile peintre ne put éviter de tomber. Il était généralement moins grand dans l'invention que dans les autres parties de la peinture. On peut en citer en preuve son tableau du Rosaire, à Bologne, lequel ne fut point alors, et peut-être n'est point encore tout à fait goûté par le public. On sait, d'ailleurs, que la pensée n'en fut point approuvée par ses partisans mêmes, et que l'auteur regretta de l'avoir fait. Se défiant donc de lui dans cette partie, il emprunta souvent aux autres peintres; il imita Augustin dans le Saint-Jérôme; il imita, dans l'Aumône de Sainte-Cécile, le Saint-Roch d'Annibal. C'est ainsi que dans d'autres occasions il se servit des idées des artistes les plus obscurs, ayant coutume de dire qu'il n'y avait point de tableau dans lequel il ne se trouvât quelque chose de bon, comme selon Pline, on recueille toujours dans un livre quelconque quelque notion utile. Ces imitations autorisèrent ses rivaux à le censurer comme un homme dont l'imagination était stérile; et, ayant même fait graver le Saint-Jérôme d'Augustin, ils en répandirent des copies, en signalant le Zampieri comme un plagiaire. Le *Lanfranco*, principal auteur de ces intrigues, opposait d'un autre côté ses inventions toujours neuves, aux conceptions faibles du Dominiquin, et mettait en parallèle, avec la lenteur et l'irrésolution de son rival, sa vivacité et sa promptitude au travail. Si le Dominiquin avait eu autant de partisans qu'il en méritait, il aurait su, ainsi que les Carraches à Bologne, triompher aisément de ses détracteurs, en leur

montrant que s'il était imitateur, il ne l'était point d'une manière servile (1); et que si ces ouvrages étaient plus lents à paraître au jour que ceux de la plupart des ses adversaires, ils méritaient de vivre plus long-temps. Le public est un juge équitable; mais il ne suffit point à ses yeux d'avoir une bonne cause, si elle n'est point accréditée par des millions de voix. Dominiquin, timide, solitaire, n'enseignant qu'à un petit nombre de disciples, n'eut point alors un parti assez considérable, et il fut forcé de céder à la foule qui l'opprimait; vérifiant cette parole du prélat *Agucchi*, qu'il ne serait bien connu qu'après sa mort. L'esprit de parti une fois éteint, la postérité lui rend justice; et il n'y a point de galerie royale qui ne désire ses ouvrages. Ses tableaux de figures sont très-estimés et se vendent à des prix énormes. Il est rare d'en trouver

(1) V. la défense que le Crespi a faite en faveur du Dominiquin et de Massari, autre imitateur du tableau d'Augustin. Elle est insérée dans la *Certosa di Bologna*, décrite à la page 26. Il a été défendu aussi par Bellori, à l'égard de sa lenteur à peindre : cet écrivain a pris soin de produire et de faire valoir quelques-unes des maximes de cet artiste célèbre, telles que celle-ci : *qu'une ligne qui n'est point conçue par l'imagination avant d'être tracée par la main, n'est point digne d'un bon peintre : que la perfection réside dans les ouvrages bien terminés.* Il réprimandait sévèrement les jeunes gens qui dessinaient des croquis faits de premier mouvement, et coloriaient de touche (page 213). On lit encore une autre défense du Dominiquin dans le Passeri (page 4), à propos de quelques figures qu'il emprunta de la galerie Farnèse, et qu'il reproduisit dans les traits de la vie de St Jérôme, sous le portique de St-Onuphre. Le même écrivain l'excuse encore au sujet des plis de ses draperies, auxquelles on a reproché de manquer d'ampleur, et d'être ajustées d'une manière crue.

hors des villes capitales. Son David du collége de *Fano* est un objet de curiosité pour tous les étrangers qui ont le goût des beaux-arts. Cette figure de grandeur naturelle suffirait seule pour éterniser le nom d'un artiste. Son Saint-François, appartenant à la famille *Zambeccari* de Bologne, est un petit tableau d'un prix inestimable; le saint est dans l'attitude de prier et ses yeux rouges et enflammés répandent des larmes qui semblent venir de son cœur. J'ai vu à Gênes deux de ses tableaux composés et singulièrement beaux. La mort d'Adonis, pleurée par Venus; dans la galerie Durazzo; et dans la salle *Brignole*, le Saint-Roch qui prie pour la cessation de la peste. L'attitude du saint, la ferveur de quelques personnages qui ont recours à lui, le spectacle tragique des morts étendus à terre, d'un autre que l'on porte à sa sépulture; d'une mère dont l'enfant innocent cherche à sucer le lait sans s'apercevoir qu'elle est morte; tout contribue à émouvoir à l'aspect de cette toile, comme si les scènes douloureuses qu'elles retracent se passaient en réalité. Parmi les peintures profanes de Dominiquin, aucune n'est plus célèbre que la Chasse de Diane dans le palais Borghesi. Cette composition est animée par une foule de nymphes légères, et par une multitude d'épisodes gracieux. On trouve dans la même galerie, et dans celle de Florence, quelques-uns des paysages du même auteur; et dans beaucoup d'autres endroits plusieurs de ses portraits. Il excella aussi dans ce genre, qui au surplus est le plus facile à acquérir. On a parlé suffisamment de ses autres ouvrages et de ses meilleurs élèves dans les histoires des écoles de Rome et de Naples. Il forma pour sa patrie, Giovanni Battista Ruggieri,

et l'on peut compter, parmi ses nombreuses disgraces, l'ingratitude de celui-ci, qui, étant devenu assez habile, sous sa direction, s'attacha en qualité d'aide au Gesi, dont il emprunta son surnom, comme nous le dirons ailleurs. Passeri a parlé par hasard de ce chagrin du Dominiquin dans la vie de l'Algardi (*).

Francesco Albani. Après le Zampieri, vient son intime ami, *Francesco Albani*, qui, *visant au même but*, dit Malvasia, *et professant les mêmes principes, parcourut avec gloire la même carrière*. Ils se ressemblent dans tout ce qui constitue leur goût, en général, et particulièrement dans leur manière de dessiner, où l'on trouve du choix, de la solidité, de l'expression; ils se ressemblent aussi beaucoup dans leurs teintes, à l'exception que l'Albane offre une couleur plus vive dans ses chairs, quoiqu'elle soit quelquefois altérée par la faute de sa méthode d'impression. Quant à l'originalité des inventions, il est supérieur à Dominiquin, et à tous les peintres de la même école; et, selon Mengs, il l'emporta sur tous les autres maîtres, pour l'imitation des figures de femmes.

Quelques-uns l'ont appelé l'Anacréon de la peinture, et, en effet, à l'exemple de ce poète, qui dut sa grande célébrité à de petites odes, l'Albane dut la sienne à de petits tableaux. L'un chante toujours Vénus et les amours, les jeunes filles et les enfants; l'autre se plaît aussi à représenter ces sujets tendres et gracieux. La nature l'avait formé pour ce genre de peinture : la lecture des poètes l'y disposa encore davantage, et la fortune même acheva de l'y attacher, car ayant eu

(*) Page 198.

en partage une femme et douze enfants d'une rare beauté, il avait toujours à sa disposition, dans sa maison, les plus beaux modèles pour ses études. Il avait en outre une maison de campagne dans un site délicieux, où il était secondé, par la variété des objets, pour représenter les belles vues champêtres qui lui étaient si familières. Le Passeri vante aussi le rare talent qu'il eut pour ces sortes de détails, et il remarque que là même, où les autres, pour accorder les figures avec les paysages ou les diverses parties des paysages entre elles, altèrent souvent la couleur véritable des choses, il imita toujours avec précision la verdure des arbres, la transparence des eaux, la sérénité de l'air sous leur aspect le plus riant et le plus vrai, et les lia ensemble par le charme de la plus douce harmonie.

C'est par des fonds de cette espèce qu'il développe et qu'il distribue la plupart de ses compositions, quoiqu'il se serve aussi de temps en temps de l'architecture, dans laquelle il n'était pas moins habile. On voit fréquemment de ses productions dans les galeries, ou pour mieux dire, on les y revoit; car lui-même les répétait, et en faisait faire, par ses élèves, des copies qu'il retouchait de sa main. On y trouve rarement des Bacchanales : il évita ce sujet, traité avec tant de supériorité par Annibal, dans de petits tableaux, où l'Albane, si je ne me trompe, puisa la première idée de son style, mais il le tempéra selon son genre de talent, qui n'était point aussi mâle que celui d'Annibal. Les sujets qui lui sont le plus familiers, sont, la Vénus endormie, la Diane au bain, Danaé couchée, Galatée sur la mer, Europe sur le dos du taureau; cette dernière se trouve aussi reproduite sur de grandes toiles,

dans les galeries Colonna et Bolognetti, à Rome, puis dans celle des comtes Mosca, à Pesaro. Rien n'est plus gracieux que de voir tous ces petits amours, les uns étendant un voile sur la jeune fille pour la défendre des rayons du soleil, d'autres tirant le taureau avec des chaînes de fleurs, d'autres l'aiguillonnant avec leurs flèches. Souvent il représenta de ces mêmes figures, formant des danses en rond, ou tressant des guirlandes, ou s'exerçant à tirer de l'arc contre un cœur suspendu en l'air, comme pour leur servir de but. Quelquefois il cachait quelque enseignement utile, quelque pensée ingénieuse, sous le voile de l'allégorie: comme dans ces quatre ovales des éléments, que l'on admire dans le palais Borghèse, et qu'il répéta pour la galerie de Turin: Là, on voit encore des amours qui forgent des dards à Vulcain, qui tendent des piéges aux oiseaux, qui volent dans les airs, qui nagent ou pêchent dans la mer, qui recueillent des fleurs sur la terre pour en former des couronnes; comme s'il eût voulu reproduire le système de ces anciens qui, attribuant toutes les merveilles de la nature aux génies, peuplaient de génies le monde entier. L'Albane s'occupa moins des sujets sacrés, mais il n'y changea point de goût. Dans les compositions de ce genre, il fait tout exécuter par de petits anges de la même manière, adoptée depuis par le P. Tornielli, dans ses *Canzonette marinaresche* (poésies maritimes), où, dans les sujets relatifs à la Sainte-Vierge, et à l'Enfant-Jésus, il introduit des groupes de ces esprits célestes, pour les servir et former leur cortége. L'idée la plus souvent répétée de l'Albani, est de représenter Jésus enfant, ayant les yeux levés vers le ciel, pour regarder

les anges qui ont dans la main, l'un des épines, l'autre un fléau, un autre une croix, ou d'autres symboles de sa passion à venir. Florence possède un tableau du même peintre, que j'ai cité dans la *Description* de la galerie royale, et on le retrouve, à quelques changements près, dans deux beaux tableaux d'autels; l'un est aux Dominicains de Forlì, l'autre aux Philippins de Bologne. Ces peintures, ainsi que plusieurs autres de l'Albane, répandues dans des villes différentes, comme à Matelica, à Osimo, à Rimini; puis, en outre, ses peintures à fresque, à Bologne, dans l'église de San Michele in Bosco; à Rome, dans l'église de Saint-Jacques des Espagnols, exécutées sur les dessins d'Annibal Carrache, prouvent qu'il eut aussi du talent pour les grandes compositions, quoiqu'il réussît mieux, et s'appliquât plus volontiers aux petites.

L'Albane dirigea une école pendant un assez grand nombre d'années; à Rome, puis à Bologne, et il fut toujours en concurrence avec le *Guide*, tant pour la peinture que pour l'enseignement (1). C'est de là que prirent naissance les critiques répandues contre son style, que les prosélytes du Guide méprisaient comme énervé et plein de mollesse, comme dépourvu d'élégance dans les figures viriles, comme monotone, tant dans les corps des enfans, tous jetés dans un même moule, que dans les têtes de la Sainte-Famille et des École de l'Albane.

(1) Cette rivalité, contestée dans beaucoup d'endroits par Malvasia, est absolument niée par le P. Orlandi qui, dans l'article *Francesco Albano*, l'appela *l'ami juré de Guido Reni*. Il veut même qu'ils aient communiqué, ensèmble, à la peinture, le caractère gracieux des productions de cette époque; ce qui ne put avoir lieu que dans leur grande jeunesse.

Saints, qui n'offrent toutes que la même idée. Ces reproches et d'autres semblables, qui furent aussi adressés à Pierre Pérugin, ne servent pas autant à rabaisser ce grand maître, que l'estime d'Annibal, ses propres écrits, et les élèves qu'il forma, ne concourent à proclamer son élévation. On lit dans l'histoire qu'Annibal même, charmé d'un de ses petits tableaux (dans lequel on voyait, entre autres choses, une fontaine où une bacchante versait du vin), l'acheta, et dit ensuite qu'il n'avait pas même payé ce peu d'eau colorée de vin avec tant d'art. Nous n'avons des écrits de l'Albani que quelques fragments qui nous ont été conservés par *Malvasia*, et qui, à la vérité, n'offrent ni ordre ni méthode, ce qu'il avait dessein de faire exécuter par une autre plume; mais qui sont précieux pour les notes et pour les principes qu'il y a developpés. Deux de ses élèves suffiraient à sa gloire, le *Sacchi* et le *Cignani;* le premier fut le soutien de l'art, à Rome, et le second à Bologne; et ce fut par eux principalement que la peinture subsista, pendant tant d'années, dans l'une et dans l'autre école. Du reste, nous avons rappelé, là, le *Speranza* et le *Mola* de Lugano, deux de ses meilleurs élèves; et ici, outre le *Cignani*, qui réclame une autre place, nous pouvons en compter un plus grand nombre. L'Albane eut pendant longtemps auprès de lui *Jean-Baptiste Mola*, Français, qui, au rapport de Boschini, demeura long-temps avec l'autre *Mola*, à Venise, où ils copièrent ensemble, pour le cardinal Bichi, un ouvrage considérable de Paul Veronèse. Jean-Baptiste devint habile à peindre les arbres et les campagnes, et il ajouta quelquefois des paysages aux figures de son maître; au-dessus duquel

Jean-Baptiste Mola.

il a été placé par quelques-uns, pour le premier de ces deux genres. Dans d'autres occasions, il accompagna de ses paysages ses propres figures ; elles sont belles ; et analogues au style de l'Albani, mais elles n'ont point assez de moelleux. On montre de ce peintre un Repos en Égypte, dans la belle galerie des marquis Rinuccini, à Florence. Deux autres étrangers lui firent presque autant d'honneur; *Antonio Catalani* surnommé le Romain, et Girolamo Bonini, appelé aussi l'Anconitano d'après le nom de sa patrie. Ce dernier ne fut égalé que par un petit nombre de ses émules, dans son habileté à imiter l'Albane. Ces deux disciples firent de grands progrès dans la confiance et dans l'amitié de leur maître. Ils s'arrêtèrent ensuite à Bologne, où ils peignirent avec succès. Il reste quelques-unes de leurs peintures historiques à fresque, dans le palais public. *Pierantonio Torri* fut aussi un bon peintre dans ce dernier genre. Cet artiste, dans le *guide* de Venise, où il exécuta, dans l'église de San Giuseppe, des ornements d'architecture aux figures de *Ricchi*, est appelé *Torri* ou *Torrigli* ; et dans l'*Abécédaire* du *Guarienti*, il est désigné aussi sous le nom d'Antonio Torri, à propos d'une citation du *passager détrompé* (*il Passaggiere disingannato*). Combien d'individus ce livre a multipliés sans nécessité! *Philippe Menzani* n'est connu que comme un élève plein de zèle, et comme un copiste fidèle des ouvrages de son maître. *Giovanni Battista Galli* et *Bartolommeo Mori*, nommés, à cause de leur patrie, l'un le *Bibiena*, et le second, le *Pianoro*, paraissent avoir été aussi employés à copier les ouvrages de l'Albane, quoique le *Pianoro* ne s'y appliquât pas volontiers, parce que *Fran-*

Antonio Catalani, Girolamo Bonini.

Pierantonio Torri.

Filippo Menzani.

cesco était *trop fini, trop soigné, trop difficile à copier.* Tous les deux ont obtenu de grands éloges du continuateur de Malvasia. Le *Bibiena*, quoiqu'il ait peu vécu, fit des ouvrages qui semblent être sortis du pinceau de l'Albane, surtout l'Ascension de la Chartreuse et le St-André des Servites de Bologne. Le *Pianoro* réussit spécialement dans les ouvrages à fresque. Celui que l'on vante le plus, est la Chapelle de la famille Pepoli, à San Bartolommeo de Porta. Cette fresque, peinte de sa main, depuis la base jusqu'à la voûte, est d'un goût si pur, que l'on croirait qu'elle a été dessinée et coloriée par l'Albane même, si l'histoire n'eût proclamé le véritable auteur.

Le Bibiena.

Le Pianoro.

Guido Reni.

Guido Reni est considéré par le plus grand nombre, comme le plus grand génie de cette école, et nul n'excita autant que lui la jalousie des Carraches. *Lodovico* ne sut pas la dissimuler; ce fut alors que, cessant de l'avoir pour disciple, il l'eut bientôt pour rival, et que, pour l'humilier, il se mit à favoriser le Guerchin, qui suivait une toute autre route. Annibal même, lorsque, quelques années après, il le vit venir à Rome, réprimanda l'Albane qui l'y avait amené; et, pour le déprécier, imagina de lui opposer le Dominiquin. Depuis l'âge de vingt ans, auquel il avait quitté le *Calvart*, les Carraches avaient découvert en lui un génie aussi rare pour son âge, qu'il était orgueilleux et avide de gloire. Ses premiers pas avaient été marqués par des efforts qui prouvaient avec combien d'ardeur il aspirait à produire quelque chose de neuf et de grand.

On voit, dans le palais de Buonfigliuoli et dans d'autres galeries choisies, quelques-uns des essais de

sa jeunesse, conformes tantôt à une manière et tantôt à une autre. Il étudia beaucoup dans Alberto Duro. Il imita les Carraches : les formes du Cesi le séduisirent. Il s'appliqua, comme le Passeri, au relief et à la représentation exacte du jeu des muscles, essaya quelque imitation du Caravage; et, dans le palais que nous venons de citer, il a laissé une sibylle dont les traits sont d'une grande beauté, mais chargés d'ombres outre-mesure. Le style auquel il s'arrêta, enfin, naquit précisément d'une réflexion qu'Annibal fit un jour sur le style de Caravaggio : qu'il faudrait pouvoir opposer à cette manière une manière absolument contraire; adopter à la place de cette lumière pâle et incertaine une lumière ouverte et éclatante; opposer la douceur à la rudesse de Polydore; substituer à ses contours vagues des lignes fortement prononcées; changer ses formes communes et ignobles en d'autres plus belles et mieux choisies. Ces paroles pénétrèrent plus profondément qu'Annibal ne l'aurait cru, dans l'ame du Guide; elles s'y enracinèrent, et il s'appliqua bientôt à l'essai du style qui lui était indiqué. La douceur en était le but : il la chercha dans le dessin, dans la touche du pinceau, dans le coloris, et il commença dès lors à faire beaucoup d'usage du blanc de céruse; couleur que craignait Ludovic; et dès ce moment, il prédit que ses teintes seraient durables; vérité que le temps a confirmée. Ses condisciples s'en formalisèrent, comme s'il eût eu la présomption de s'éloigner des Carraches et de revenir à la manière faible et énervée du siècle précédent. Cependant, il ne fut pas entièrement indocile à leurs conseils. Il s'appliqua beaucoup, au commencement, à chercher cette vigueur qui plaisait dans son

école, mais il la tempéra par plus de douceur qu'elle n'en avait ordinairement; et, en l'augmentant par degrés, il parvint en quelques années à cette délicatesse à laquelle il s'était proposé d'atteindre. C'est de là que j'ai entendu, à Bologne plus qu'ailleurs, distinguer la première et la seconde manière du Guide, et mettre en doute quelle était la meilleure des deux. On ne se rend point généralement à la décision de Malvasia, qui prononça que la première était plus agréable, et la seconde plus savante.

A travers tous ces changements, Guido Reni ne perdit jamais de vue la facilité qui séduit dans tous ses ouvrages, et il voulut toujours se distinguer par le soin de reproduire la beauté, surtout pour les têtes jeunes, dans lesquelles, au jugement de Mengs, il surpassa tous les autres maîtres, et, selon l'expression de Passeri, fit des *visages de paradis*. Rome, si je ne me trompe, est plus riche de ses peintures que Bologne même. La Fortune du Capitole, l'Aurore des Rospigliosi, l'Hélène des Spada, l'Hérodiade des Corsini, la Madeleine de Barberini, et d'autres sujets semblables qui appartiennent à d'autres princes, sont regardés comme des prodiges du Guide. L'Albane, son rival perpétuel et presque son ennemi, disait que ce sentiment du beau était en lui un don de la nature; mais tout ensemble fut le résultat de ses études, soit d'après les beaux modèles pris dans la nature, soit d'après les chefs-d'œuvre de Raphaël, soit enfin d'après les statues, les médailles et les camées antiques. Il avouait que la Vénus de Médicis et la Niobé étaient ses modèles de prédilection; et il est rare que l'on ne retrouve pas, dans ses peintures, ou Niobé même, ou quelqu'un de

ses enfants, mais avec quelques changements, tantôt d'une manière, tantôt de l'autre, et toujours combinés avec tant d'adresse, qu'il n'y laisse apercevoir aucune apparence de larcin. C'est dans le même sens que Guide profita des chefs-d'œuvre de Raphaël, du Parmigianino, de Paul Véronèse, qu'il aimait avec tant de passion; et qu'il s'appropria une foule de leurs beautés, mais avec tant d'art, qu'il pouvait exciter l'envie des Carraches eux-mêmes : et véritablement cet artiste ne réussit pas tant à copier de belles figures qu'à fixer dans son esprit une certaine idée générale et abstraite de la beauté, à l'exemple des artistes de la Grèce antique; puis, il la modifiait et l'animait à son gré. J'ai lu qu'un de ses élèves lui ayant demandé *dans quel endroit du ciel, dans quelle imagination* (*), étaient les modèles des figures qu'il retraçait sur a toile, il montra au jeune homme les plâtres des têtes antiques, à l'étude desquelles, ainsi que nous venons de le dire, il ne cessait de s'appliquer : « Vous tirerez « aussi de ces modèles, des beautés semblables à celles « de mes tableaux, si vous avez assez de génie pour le « faire. » D'autres notices rapportent qu'ayant besoin d'un modèle pour une de ses Madeleines, il fit *poser* un broyeur de couleurs de la figure la plus commune. Mais chaque défaut de cette tête se corrigeant sous son pinceau, et ayant ajouté une grace à chaque détail, elle devint un chef-d'œuvre. Il faisait la même chose à l'égard du nu, en le réduisant, quel qu'il fût, aux formes les plus parfaites, surtout les mains et les pieds,

(*) In qual parte del ciel, in quale idea.
PETR.

pour lesquels il est véritablement extraordinaire. Il embellissait encore de la même manière les vêtements de ses figures, qu'il empruntait quelquefois aux estampes d'Albert Durer; et, leur ôtant ce qu'ils avaient de sécheresse dans la gravure, il y ajoutait ou des voiles légers, ou des ornements somptueux, selon la nature du sujet. Il communiquait même aux portraits, sans altérer les formes, ni diminuer les années, je ne sais quelle grace et quelle originalité : c'est ce qu'il fit à l'égard de celui de Sixte V, que l'on voit, à Osimo, dans le palais Galli; ou dans cet autre portrait si admirable du cardinal Spada, que les héritiers de ce prélat possèdent à Rome. Il n'y a point d'action, d'attitude, de sentiment, qui puisse altérer la beauté de ses figures : il leur imprime la douleur, la tristesse, la terreur, sans faire aucun tort à la dignité de leurs traits : il les tourne de tous côtés, les reproduit dans toutes les positions, et jamais elles ne paraissent moins agréables. On pourrait presque dire de chacune d'elles que la beauté même dirige secrètement l'auteur dans l'exécution de ses ouvrages; que la beauté l'accompagne partout (1).

Ce qui surprend davantage est la variété qu'il mit dans cette beauté; avantage qu'il ne devait pas moins à son imagination féconde qu'à ses études. En dessinant jusque dans ses dernières années à l'Académie, il combinait toujours des choses nouvelles, afin que le beau fût varié dans ses peintures, et qu'elles fussent



(1) Illam quidquid agat, quoquo vestigia vertat,
Componit furtim, subsequiturque decor.
TIBUL.

exemptes, par ce moyen, de produire la satiété. Il se plaisait à faire des visages qui regardassent en haut, et il disait qu'il avait cent manières diverses de les reproduire. C'est ainsi qu'il variait de toutes les façons imaginables les plis des draperies, quoiqu'il s'appliquât toujours à les faire larges, aisés, naturels, bien conçus à leur naissance; dans leur accroissement, dans leur effet général. Il ne mettait pas moins de soin à rendre cette diversité frappante dans les coiffures des têtes jeunes : il disposait leurs cheveux de mille manières, tantôt dénoués, tantôt arrangés avec art ou négligés à dessein; ou bien, il les enveloppait de voiles, de réseaux, ou de turbans, et toujours avec une grace nouvelle. Il multiplia avec la même fécondité les têtes de vieillards, dans lesquelles il exprima, de la manière la plus naturelle, les inégalités de la peau et la chute de la barbe, en tournant les mèches dans tous les sens, en les animant par certaines touches hardies et résolues, en prononçant leurs formes par des jets de lumière de l'effet le plus heureux. Le palais Pitti, la galerie Barberina, et la galerie Albana, renferment des têtes de ce genre de la main du Guide, et ce sont ses ouvrages les moins rares. Il mit aussi un grand soin à varier le ton des chairs : dans les sujets gracieux, il les fit d'une grande blancheur, et il y ajouta, en outre, certaines nuances plombées et azurées, mêlées à des demi-teintes, auxquelles plusieurs observateurs ont reproché quelque apparence de maniérisme (1).

(1) L'harmonie et l'accord sont tels dans les ouvrages de ce peintre, qu'il semble que l'on puisse lui pardonner quelques licences. V. le Lazzarini, dans les *Pitture di Pesaro*, page 29.

Les éloges que nous venons de donner au style du Guide ne s'adressent pas indistinctement à tous ses ouvrages. Il est reconnu qu'il fut inégal, non pas par système, mais seulement par un vice qui obscurcit les vertus morales dont il fut amplement doué, et ce fut le goût du jeu. Il gagna des trésors : cependant, il était toujours dans le besoin, en raison de ses pertes ; et il n'y pouvait apporter de remède qu'en peignant vite, et par conséquent avec négligence. De là, quelques erreurs de perspective, ou quelque mesquinerie d'invention ; défaut qui lui fut reproché avec aigreur et avec exagération par l'implacable Albane : de là aussi, les incorrections du dessin, l'inégalité des figures, l'hésitation du pinceau, l'imperfection de quelques-uns de ses ouvrages, qui sont à peine terminés ; mais ils ne sont point exclus pour cela des collections, pas même des galeries royales : et celle de Turin possède un Marsyas d'un fini admirable, auprès duquel on voit un Apollon, qui n'est pas beaucoup plus qu'ébauché. Mais, pour apprécier le Guide, il faut plutôt porter les yeux sur ceux de ses ouvrages qui décidèrent de sa réputation. Parmi ses productions les plus brillantes et celles dont le style a le plus de fermeté, je crois que l'on peut nommer, à Rome, le Crucifiement de Saint-Pierre ; à Ravenne, le Miracle de la Manne ; à Forlì, la Conception ; à Bologne, le Massacre des Innocents ; et dans la même ville, le célèbre tableau de St-Pierre et St-Paul dans la maison Sampieri. Les meilleurs ouvrages de son style le plus gracieux, sont, à mon avis, le St-Michel, de Rome ; la Purification, de Modène ; le saint homme Job, de Bologne ; le St-Thomas, apôtre, à Pesaro ; l'Assomption, à Gênes : ce dernier tableau,

l'un des plus étudiés du Guide, est placé vis-à-vis du St-Ignace de Rubens.

École de Guide.

Guide enseigna pendant assez de temps à Rome, et donna à cette ville les élèves que nous avons déja indiqués; mais il en donna davantage encore à sa patrie, où il tint une école qui fut suivie par plus de deux cents disciples, si l'on en croit Crespi. Ce n'est point, toutefois, d'après ce nombre, que l'on doit mesurer son mérite comme instituteur; mais on doit le considérer comme l'un des chefs d'école les plus importants, parce qu'il introduisit de toutes parts dans la peinture une manière plus suave et plus douce qui, au temps de *Malvasia*, était appelée la manière moderne : ses rivaux mêmes en profitèrent; car l'on regarde comme certain que le *Dominiquin*, l'*Albane* et le *Lanfranco*, ainsi que leurs plus habiles disciples, avaient emprunté du Guide cette douceur de style dans laquelle ils ont surpassé les Carraches. Il ne donnait pas d'abord ses peintures à copier aux élèves qui étudiaient dans son atelier, mais il les exerçait sur celles de Ludovico et des meilleurs maîtres anciens. *Crespi* conjecture même qu'il démontrait à ses disciples les principes de l'art et de l'imitation, et les choses les plus essentielles, sans les arrêter sur des minuties, qui s'apprennent facilement par la pratique. Guide favorisa surtout *Giacomo Semenza* et *Francesco Gessi*, qu'il égalait l'un et l'autre aux maîtres les plus habiles qu'il y eût alors à Bologne. Il les employa aux travaux de la cathédrale de Ravenne, dans cette chapelle dont les peintures sont autant de chefs-d'œuvre pour la grace. Il leur fournit l'occasion de peindre pour les cours de Mantoue et de Savoie, et seconda leurs travaux dans son pays natal et à Rome.

Le premier l'en récompensa par sa reconnaissance, et le second par des persécutions; tous les deux se conformèrent à son style, et l'on trouve de leurs productions dans les galeries les plus choisies.

Giacomo Semenza. *Semenza*, émule du Guide, et suivant tantôt la première tantôt la seconde de ses deux manières, eut plus de correction, de force et de vigueur que *Gessi*, et les peintures qu'il a laissées à *Araceli* et ailleurs, le distinguent assez de la foule innombrable de peintres de fresques, dont Rome était remplie. On y voit aussi plusieurs de ses tableaux d'autels. Aucun, peut-être, n'offre plus de beautés que le Saint-Sébastien de Saint-Michel de Bologne. *Gessi* le surpassa pour l'esprit, pour l'imagination, pour la promptitude que Guide même lui enviait. Cet avantage lui donna dès le commencement la facilité d'essayer de plusieurs manières l'exécution de ses tableaux jusqu'à ce qu'il eût trouvé la meilleure; comme dans le beau Saint-François de l'Annonciation, presqu'égal aux tableaux du Guide, et dans plusieurs autres ouvrages de son temps le plus brillant, qui lui valurent d'être appelé un second *Guido*. Mais il abusa bientôt de sa facilité, comme il arrive presque toujours à ceux qui, voulant faire trop et trop vite, finissent par être peu estimés. Bologne renferme une multitude de ses peintures auxquelles on ne peut accorder d'autre mérite que celui d'un beau caractère et d'une extrême douceur de style. Du reste, les figures sont froides, à peine colorées, offrent des traits qui souvent manquent de noblesse, et ne pèchent pas moins par l'incorrection. On voit qu'il affecta toujours la seconde manière de *Reni*. Il est cependant presque toujours plus faible que son maître, plus sec, moins

Francesco Gessii.

empâté ; et c'est d'après ces indices que l'on décide souvent les contestations qui s'élèvent entre les marchands de tableaux et les acquéreurs, pour déterminer si telle peinture est une production négligée du *Guide*, ou un ouvrage de Gessi.

École de Gessi.

Gessi eut une école nombreuse à Bologne, après que le Guide eut renoncé à l'enseignement; et il forma quelques élèves qui eurent de la réputation : tels furent un *Giacomo Castellini*, et un *Coreggio Francesco*. Puis *Giulio Trogli* qui, s'étant appliqué à la perspective, publia un livre intitulé : *des Paradoxes de la perspective*, et fut appelé, depuis lors, le *Paradoxe*. *Ercole Ruggieri* fut un imitateur si fidèle du style de Gessi; qu'au premier coup-d'œil on attribue quelquefois ses ouvrages à son maître. On l'appela Ercolino de Gessi, comme on donne le nom de Battistino del Gessi à son frère, peintre d'un rare talent, qui reçut de justes éloges de Baglione, et mérita toute l'estime du Cortona, entre les bras duquel il mourut. Ce Battista avait d'abord travaillé auprès du Dominiquin, comme nous l'avons dit, il n'y a pas long-temps, et on l'aurait appelé avec plus de justesse, dello Zampieri, en considérant ses principes et son style. Il accompagna Gessi à Naples, et concourut ensuite avec lui à *San Barbaziano* de Bologne, où il vainquit son maître; il finit par s'établir à Rôme, qui conserve de ses peintures à fresque dans le cloître de la Minerve, dans le palais Cenci et ailleurs. Ces ouvrages présageaient un grand artiste, mais il ne passa point l'âge de trente-deux ans.

Giacomo Castellini. Coreggio et Trogli.

Ercole Ruggieri.

Gio. Battista Ruggieri.

Ercole de Maria.

Ercole de Maria, ou de San Giovanni, surnommé *Ercolino* di Guido, fut encore un des élèves de Reni. Son pinceau se ployait si facilement à la manière de

son maître, que celui-ci, ayant fait un tableau à moitié, Ercole le copia, et ayant substitué sa copie à l'original, sur le chevalet de son maître, Guide continua son travail sans s'apercevoir de la supercherie. Il se plaisait, par cette raison, à lui faire répéter ses productions, et l'on voit en public deux de ces copies qui sont en effet très-belles, mais dont le style, je crois, n'est point aussi hardi que celui de plusieurs autres ouvrages du même genre, qu'il fit pour des particuliers, dans un âge plus avancé. On découvre dans ces copies une fermeté et une aisance de pinceau qui trompe les connaisseurs les plus exercés. Ce talent pour lequel il fut admiré, à Rome, lui valut un honneur qu'aucun autre copiste n'avait obtenu, celui d'être fait chevalier par Urbin VIII; ce peintre mourut aussi à la fleur de son âge.

Giovanni Andrea Sirani.

Giovanni Andrea Sirani, qui fut encore un bon copiste, et qui, ainsi que le précédent, avait saisi avec beaucoup d'adresse le style du Guide, termina, lorsque ce dernier eut cessé de vivre, le grand tableau de Saint-Bruno, que son maître avait commencé pour les Chartreux; il mit aussi la dernière main à plusieurs peintures entreprises par le Guide peu de temps avant sa mort. Les premiers ouvrages de Sirani, soit qu'ils eussent été exécutés avec moins de hardiesse, soit qu'ils eussent été retouchés par le chef de l'école, se rapprochent beaucoup de la seconde manière de Reni, surtout le Crucifix de l'église de San Marino, dans lequel on croirait revoir celui de *San Lorenzo in Lucina*, ou celui de la galerie de Modène, dans les traits desquels la mort même paraît belle. On croit que dans la suite, Sirani se proposa pour modèle la

première manière du Guide, dont la vigueur formait le caractère. Ceux de ses ouvrages qui rappellent davantage ce goût, sont la Cène du Pharisien, que l'on voit à la Chartreuse, puis le Mariage de la Vierge, à Saint-Georges de Bologne, et les douze Crucifix de la cathédrale de Plaisance : ce dernier tableau, d'une beauté remarquable, est attribué par quelques-uns à Élisabeth, fille et disciple de Giovanni Andrea.

Élisabeth Sirani et ses sœurs.

Cette artiste demeura fidèlement attachée à la seconde manière du Guide, à laquelle d'ailleurs elle ajouta beaucoup de relief, et un grand effet. Elle est presque la seule de sa famille que l'on nomme dans les galeries hors de Bologne. Anna et Barbara, ses sœurs, peintres, ainsi qu'elle, et son père même, ont cédé la place à son nom seul. C'est une chose qui tient presque du merveilleux, qu'une femme, qui ne vécut point au-delà de vingt-six ans, ait produit ce grand nombre de peintures, que Malvasia cite dans ses écrits; et il est encore plus étonnant qu'elle les ait exécutées avec autant de soin et de finesse. Enfin, ce qui met le comble à un mérite aussi rare, c'est qu'elle les ait faits en grandes proportions, et qu'elle ait traité des sujets d'histoire, sans laisser apercevoir aucune trace de cette timidité qui s'était toujours trahie dans les ouvrages de la *Fontana*, et des autres peintres de son sexe. Tel est le tableau de J.-C., au Jourdain, fait pour la Chartreuse, le Saint-Antoine de l'église de Saint-Léonard, et plusieurs autres tableaux d'autels appartenant à des villes diverses. Dans les sujets qui lui étaient confiés le plus fréquemment, elle se surpassa elle-même; c'étaient pour la plupart des Madeleines, ou des images de la Vierge et de l'Enfant-Jésus. Les palais

Zampieri, Zambeccari, et Caprara, possèdent plusieurs de ses peintures, auxquelles elle apporta le plus de soin, et l'on en retrouve d'un mérite égal, à Rome, dans les galeries Corsini et Bolognetti. On estime aussi beaucoup de petits sujets d'histoire qu'elle peignit sur cuivre. De ce genre est le Loth, qui appartient à M. Giuseppe Malvezzi, et le Saint-Bastien, guéri par Saint-Irénée, dans le palais Altieri; le premier à Bologne, et le second à Rome. J'ai vu, aussi, plusieurs portraits, de ceux dont l'exécution lui fut confiée, ainsi que celle d'une multitude d'autres travaux, par plusieurs souverains, et par une quantité de grands personnages de l'Europe. J'ai vu, enfin, à Milan, un très-beau portrait d'Élisabeth elle-même; elle y est couronnée par un amour, et il est dans la maison du conseiller Pagave.

Élisabeth mourut du poison que lui prépara une femme qui la servait : on la pleura dans sa patrie, où elle fut honorée d'un deuil public, et on la déposa dans le même tombeau qui renfermait les cendres de Guido Reni. Elle fut imitée, mais non point égalée dans son art, par ses deux sœurs, et, en outre, par

La Franchi, la Fabri, la Scarfaglia, la Cantofoli.

Veronica Franchi, *Vincenzia Fabri*, *Lucrezia Scarfaglia*, *Ginevra Cantofoli*, de laquelle, ainsi que de *Barbara Sirani*, il est resté aussi dans des églises de Bologne, des peintures qui sont estimées (*).

Domenico Maria Canuti.

Parmi les Bolonais élèves du Guide, l'un de ceux qui ont le plus de rénommée, est *Domenico Maria Canuti*, qui fut employé par les Pères Olivetains (l'un des ordres religieux qui ont favorisé le plus les pin-

(*) V. le Crespi, page 74.

ceaux habiles), dans plusieurs monastères, et entre autres dans ceux de Rome, de Padoue, et de Bologne, où il a orné la bibliothèque, et l'église, d'un grand nombre de peintures. On admire, en ce lieu, une Déposition de croix, à la lumière des flambeaux, dont on trouve plusieurs copies, et que l'on appelle communément la *Nuit du Canuti*, puis un Saint-Michel qui, peint en partie dans le cintre, et en partie dehors, passe pour un chef-d'œuvre de perspective. Tous les travaux du même peintre, dans cette bibliothèque, ont été décrits et gravés par les Manolessi. Il a aussi laissé des ouvrages considérables dans deux salles du palais Pepoli; puis à Rome dans la galerie Colonne, dans le palais ducal de Mantoue, et ailleurs; le Canuti est regardé comme un des meilleurs peintres de fresques de son temps. On aime, en lui, la richesse, et le feu de ses compositions, plutôt que le coloris, et chaque figure en détail paraît plus agréable que l'ensemble de ses tableaux. Il eut aussi le talent de bien peindre à l'huile, et il réussit admirablement bien à copier le Guide, dont il imita si bien la Madeleine de la galerie Barberini, qu'en la voyant, à San Michele in Bosco, on est obligé de la reconnaître pour la meilleure de toutes les copies qui en ont été faites. Canuti fut à la tête d'une école, à Bologne; mais ses élèves, pendant son voyage à Rome, s'attachèrent, pour la plupart, au Pasinelli, dans l'école duquel, ou dans celle du Cignani, nous les retrouverons à la dernière époque.

Malvasia nous a encore indiqué d'autres élèves du Guide, parmi lesquels il signale, comme un grand maître, *Michel Sobleo* ou *Desubleo*, flamand par sa nais- Michele Sobleo.

sance, et bolonais par son domicile. On trouve fort peu de ses ouvrages à Bologne, et l'on y découvre un mélange des styles de *Guercino* et de *Guido*. Il peignit, en outre, dans plusieurs églises de Venise; et le tableau d'autel que possèdent les Carmes, et qui représente plusieurs Saints de leur ordre, est un de ses ouvrages les plus applaudis.

Eurico Fiammingo. *Enrico Fiammingo*, qui fut de la même nation, ne doit point être confondu avec *Arrigo Fiammingo*, que Baglione nous a fait connaître. Tous les deux se fixèrent en Italie; et celui qui était devenu l'élève du *Guide*, après l'avoir été de Ribera, peignit, à *San Barbaziano* de Bologne, quelques tableaux qui pourraient le disputer à ceux de *Gessi*, à l'exception près, qu'ils sont plus sombres dans les carnations. On conserve aux Capucins et ailleurs, des tableaux d'autel d'un autre étranger, appelé *Pietro Lauri*, ou plutôt Laurier; il était français. Le Guide retoucha ses pastels, et ses autres peintures ont aussi quelque chose du caractère de ce maître. Nous devons encore faire mention d'un autre peintre dont on ne connaît plus que le nom, et qui se fait remarquer par un tableau de la Camillo. Madeleine, placé dans l'oratoire de St-Charles, à Volterre. On conserve, relativement à cet ouvrage, une lettre de Guido Reni, au cap. *Francesco Incontri*, auquel il dit qu'il a retouché cette Madeleine, principalement dans la tête; mais que l'auteur de la peinture (dont le dessin toutefois était du Guide) était ce *Camillo*. On prétend que celui-ci appartient à la famille noble qui porte ce nom, et qu'elle conserve des notices sur sa vie et sur ses ouvrages.

En revenant à l'école de Bologne, nous trouvons

que *Giovanni Maria Tamburini* y occupa un rang honorable : il fut l'auteur d'une foule de sujets d'histoire à fresque, dans le portique des Conventuels, et de *la Nunziata alla Vita* ; peinture du genre le plus gracieux, et tirée d'une esquisse du maître. *Gio. Battista Bolognini* surpassa le précédent en célébrité. Il a laissé à San Giovanni in Monte un Sânt' Ubaldo, qui est tout-à-fait dans la manière du *Guide*. Gio. Battista eut un neveu qui fut en même temps son élève, et qui se nommait *Giacomo Bolognoni*. Zanotti et Crespi ont parlé de cet artiste, qui peignit tour à tour de grands sujets et des tableaux de fantaisie. *Bartolommeo Marescotti* mérite à peine d'être nommé. Les essais qu'il a laissés à San Martino et ailleurs, accusent un imitateur trop expéditif, ou plutôt un corrupteur de la manière du Guide. Plusieurs écrivains ont aussi fait mention d'un *Sebastiano Brunetti*, d'un *Giuliano Dinarelli*, d'un *Lorenzo Loli*, et surtout d'un *Pietro Gallinari*, auquel la prédilection de son maître fit donner le nom de *Pietro del Guido*. Ses premiers tableaux, dont la plupart ont été retouchés par Reni, ont une grande réputation; et l'on estime aussi beaucoup ceux qu'il fit pour la cour et pour plusieurs églises du duché de *Guastalla*. Ce peintre, qui donnait de belles espérances, mourut jeune, et l'on soupçonne qu'il fut empoisonné. Une multitude d'étrangers qui apprirent leur art de *Guide*, ont été classés dans plusieurs écoles, selon les lieux où ils firent leur résidence; tels que *Boulanger*, *Cervi*, *Danedi*, *Ferrari*, *Ricchi*, et une foule d'autres. J'ai réservé, pour les placer ici, deux de ces peintres qui vécurent long-temps à Bologne, dans la Romagne et ailleurs, et qui y jouirent

Gio. Maria Tamburini.

d'une grande estime. Ce furent *Cagnacci* et *Cantarini*. *Guido Cagnacci*, qu'Orlandi veut faire naître à Castel Durante, quoique ceux d'Arcangel le revendiquent avec plus de raison pour leur concitoyen, est un peintre dont les ouvrages se rencontrent rarement en Italie, parce qu'il alla chercher fortune en Allemagne; et il mérita de la trouver à la cour de Léopold I. Tout ce qui est resté de lui en Italie, comme, le St-Mathieu et la Ste-Thérèse dans deux églises de Rimini, ou la Décollation de St-Jean, dans le palais Ercolani à Bologne, le proclame comme un peintre studieux, correct, délicat, et qui avait adopté la seconde manière de son maître. Malvasia juge qu'il la porta trop loin dans la couleur des chairs, qui semble un peu altérée, tandis que d'autres ont été d'avis qu'il avait dessiné les pieds et les mains dans une proportion trop mesquine, en comparaison des corps. On a aussi remarqué en lui quelques licences de pur caprice, telles que de représenter quelquefois des anges, dans un âge plus avancé qu'on n'est dans l'usage de le faire. On y reconnaît cependant des beautés particulières à l'école du Guide, et que Cagnacci répandit dans ses tableaux, avec une certaine originalité dans la beauté des têtes et dans l'effet du clair-obscur. La plupart de ceux qui sont en vue, sont des tableaux de cabinet. La galerie Ducale de Modène en possède plusieurs, et on en rencontre aussi chez de simples particuliers : telle est la Lucrèce de la maison d'Isolani, et ce David si admirable que l'on regarde généralement comme l'un des plus beaux morceaux que possèdent les princes Colonna. Ces deux tableaux ont été répétés fort souvent par les écoles bolonaise et

romaine, et j'en ai vu plus de copies que l'on n'en a jamais fait du célèbre David de Guido Reni.

Simone Cantarini de Pésaro, étant devenu un dessinateur correct sous la direction de Pandolfi, et s'étant fortifié par ses travaux dans l'école de Claudio Ridolfi, aussi bien que par des études continuelles d'après les gravures des Carraches, observa, pour le coloris, les meilleurs ouvrages des Vénitiens, et s'exerça surtout, dès les commencements, sur ceux de Barocci. Il se pénétra profondément de ce modèle en figurant une Sainte-Famille que l'on montre dans la maison Olivieri, avec plusieurs autres tableaux et quelques portraits du même auteur, mais qui sont d'un goût différent; car le grand tableau d'autel de St-Thomas ayant été apporté à Pésaro, puis l'Annonciation et le St-Pierre du Guide ayant paru à Fano, ville non éloignée, le Cantarini s'enthousiasma tellement pour ce nouveau style, qu'il s'appliqua exclusivement à l'imiter, et résolut même de le surpasser, s'il était possible. Dans la même chapelle, où le Guide avait placé le St-Pierre, qui reçoit l'investiture des clefs du Paradis, Simon peignit le Miracle du Saint à la porte du temple, et il saisit avec tant de sagacité le caractère du Guide, qu'on eût dit que ce tableau était l'ouvrage de ce dernier. En effet, jusqu'au temps de Malvasia, les étrangers ne distinguaient point la différence de la main; et il est certain qu'il tient beaucoup de cette manière vigoureuse du Guide, qui constitue le caractère du tableau principal. Les têtes ont de la noblesse et de la variété, la composition a du naturel, le jeu de la lumière et des ombres est du meilleur effet, quoique la figure la plus importante de ce sujet soit peut-être un peu trop enveloppée

Simone Cantarini.

dans l'ombre. Simon, pour mieux ressembler à son modèle, alla trouver le Guide à Bologne, et devint son disciple, affectant d'abord la docilité et la déférence, et cachant soigneusement son habileté; puis, la découvrant peu à peu, il gagna l'estime de son maître et celle de toute la ville. Secondé, en outre, par le talent extraordinaire qu'il avait pour la gravure, il s'enorgueillit bientôt de sa supériorité, et commença imprudemment à critiquer, non-seulement les peintres médiocres, mais encore Dominiquin, l'Albane, et Guide lui-même. Il mettait hardiment la main aux copies que les élèves faisaient des peintures du maître, et corrigeait tantôt un défaut, tantôt un autre du modèle; il arriva, enfin, au point de critiquer ouvertement le Guide et de provoquer son ressentiment. Tant de présomption, jointe à la négligence qu'il mettait à l'exécution des travaux qui lui étaient confiés, lui fit perdre la faveur du public, et l'obligea de s'éloigner, pendant quelque temps, de Bologne. Arrivé à Rome, où il vécut presque en fugitif, il y étudia les peintures de Raphaël et les marbres antiques. Il revint ensuite à Bologne, où il enseigna; puis, il passa au service du duc de Mantoue; mais, quels que fussent ses changements de résidence, il était toujours accompagné de sa causticité, professait une haute estime de lui-même et un grand mépris pour les autres, jusqu'à brocarder Jules Romain et Raphaël. Il en résulta qu'autant on aimait ses ouvrages, autant l'on haïssait sa personne. S'étant attiré, enfin, la disgrace du duc de Mantoue, et ayant mal réussi à faire le portrait de ce prince, il en éprouva une si grande mortification, qu'il tomba malade de chagrin : il se retira alors à Vérone, où il mourut peu

de temps après, en 1648, âgé de trente-six ans, non sans quelque probabilité qu'il eût été empoisonné; fin, trop souvent reproduite, de ceux qui s'attirent des ennemis.

Baldinucci et le commun des amateurs le préconisent comme un autre Guide; il est vrai qu'il s'approcha de lui plus que d'aucun autre, et avec une habileté qui n'est le partage que d'un bien petit nombre d'imitateurs. Il n'a point des idées aussi nobles, mais, selon l'opinion de beaucoup d'observateurs, elles sont plus gracieuses. Il est moins savant, mais plus recherché. Il fut presque unique dans l'exécution des pieds et des mains, qu'il étudiait infatigablement dans les peintures de Ludovico. Il eut, enfin, une intelligence infinie pour modeler; talent qu'il n'exerçait que pour son propre usage : et l'on vante surtout une tête d'après laquelle il faisait ses vieillards, qui sont d'une beauté frappante. Il imita aussi les plis de Louis Carrache; mais il ne parvint jamais à les faire aussi majestueux et d'une manière aussi large, que le Guide et Tiarini; vérité dont il convenait ingénuement. Son coloris est vrai et varié. Ses plus grandes études eurent pour objet les chairs; et, quoiqu'il aimât à y employer le blanc de céruse, il se servit aussi d'un blanc plus modéré; évitant de couvrir les visages du *fard* du Dominiquin (c'est ainsi qu'il s'exprimait), et des ombres trop prononcées de Carrache. Bannissant des contours et des teintes obscures la laque et la terre d'ombre, il se servait de l'outremer et de la terre verte, si fort recommandés par le Guide. Il animait de temps en temps ses chairs par de certains jets de lumière, et il évitait de leur opposer des couleurs trop éclatantes; mais il cherchait, au moyen de fonds obscurs, à leur donner

ce relief qui en double la beauté. S'il n'y avait rien de hardi dans sa peinture, il voilait tout par ce ton cendré que Guide employa pour son St-Thomas, et que Cantarini se rendit tellement familier, que l'Albane lui donna le sobriquet de *peintre cendré*. Malgré ce jugement, Malvasia a trouvé qu'il était le *coloriste le plus agréable*, et il ajoute, *le dessinateur le plus correct de son siècle*. Les plus beaux tableaux que j'aie vus de sa main (en admirant toujours les têtes des Saints comme des prodiges de beauté aussi bien que d'expression), sont le St-Antoine des Franciscains de Cagli; le St-Jacques, dans l'église du même nom, à Rimini; la Madeleine des Philippins de Pésaro, et, dans la même ville, le St-Dominique, aux Prédicateurs, qui ont aussi dans leur couvent deux Évangélistes, demi-figures qui sont presque parlantes. Il y a aussi, dans la maison Paolucci, un St-Romuald, figure qui semble absolument détachée du fond, et dans la maison Mosca, entre autres peintures diverses, le portrait d'une jeune Religieuse, qui attire l'attention de tous les spectateurs. On voit, à Bologne, à Pésaro et à Rome, une multitude de ses Saintes-Familles. Ses demi-figures, ou têtes de St-Jean et des Apôtres, ne sont pas non plus très-rares : on en retrouve une dans le palais Pitti.

Élèves de Cantarini. Gio. Maria Luffoli.

Simon Cantarini forma pour la peinture quelques-uns de ses compatriotes. L'un d'eux, nommé *Giovanni Maria Luffoli*, a laissé, dans sa ville natale, beaucoup de peintures qui décèlent l'école dans laquelle il avait étudié, surtout à St-Joseph et à St-Antoine, abbé.

Giovanni Venanzi.

Giovanni Venanzi (ou peut-être Francesco), avait été d'abord enseigné par le Guide, lorsqu'il vint à l'école de Cantarini, et il ne ressemble cependant ni à

l'un ni à l'autre autant qu'aux Gennari. Lorsqu'on voit ses deux beaux tableaux de l'histoire de St-Antoine, placés dans l'église dédiée à ce saint, on le prendrait pour leur élève. Un ancien manuscrit de Pésaro, publié en même temps que la description des peintures de la ville (1), l'introduit à la cour de Parme, peut-être pour les tableaux du palais, puisqu'il n'existe aucun de ses ouvrages dans l'église. Le même manuscrit nomme un Domenico Peruzzini, qu'il fait naître à Pésaro et devenir élève de Pandolfi. Dans l'Abécédaire de l'Orlandi, et dans d'autres livres, on indique toujours un chevalier Giovanni, que l'on donne pour Ancônitain, et disciple de Simon. Le Guide de Pésaro, auquel le laborieux chanoine Lazzarini a sûrement mis la main, nous enseigne que ce furent deux frères qui, nés à Pésaro, allèrent ensuite à Ancône, qu'ils adoptèrent pour leur patrie (*). Les connaisseurs que j'ai consultés à Ancône ne m'ont parlé que d'un seul Peruzzini; et

Domenico Giovanni Peruzzini.

(1) V. la page 75, où il est dit que ce manuscrit fut rédigé antérieurement à l'année 1680. Je le crois de l'année 1670, environ; car, il y est parlé de Venanzi comme d'un peintre encore jeune: les mémoires des peintres de Pésaro et d'Urbin, recueillis par Giuseppe Montani, bon paysagiste qui vécut quelque temps à Venise, ont été perdus. Malvasia fait mention de lui, T. II, page 447. J'ai lu, il n'y a pas long-temps, une lettre de M. Annibal Olivieri au prince Ercolani, dans laquelle, calculant l'âge de Venanzi, il ne croit pas pouvoir le considérer comme élève du Cantarini; mais il faut qu'il ait ignoré que Venanzi était né vers l'an 1628. Je demeure cependant d'accord avec lui, qu'il ne put recevoir long-temps les instructions de ce peintre (et bien moins encore celles de Guido), et je suis toujours plus convaincu que le Gennari avait été son maître.

(*) Page 65.

j'ai été souvent dans le doute, si ce n'était pas par une méprise de l'auteur du manuscrit, qu'il avait été appelé Dominique; car ce qu'il dit dans tout le reste paraît convenir à Giovanni. Quoi qu'il en soit, l'on voit, aux Carmes d'Ancône, une Ste-Thérèse de Peruzzini, et elle offre quelque imitation du style de Baroccio. La Décollation de St-Jean, placée à l'hôpital, et qui est un très-bel ouvrage, annonce plutôt un prosélyte des Bolonais; et Giovanni m'a toujours paru tel dans tous ses autres tableaux. Ce peintre, après s'être formé un style qui participe de ceux des Carraches, du Guide et du Pésarèse, se mit à faire le peintre ambulant, et à peindre, de tous côtés, pour les églises et pour les théâtres, si ce n'est d'une manière fort savante, du moins avec assez de correction, avec une grande intelligence de la perspective, genre dans lequel il eut beaucoup de talent, et avec une certaine facilité, puis un charme et un esprit qui séduisent. Ses peintures sont en grand nombre dans les différentes parties du Picenum, jusqu'à Ascoli, qui en est la limite, et où l'on compte plusieurs tableaux d'autel de sa main. Il en existe aussi à Rome; à Bologne, où il peignit un Cintre dans le cloître des Servites, avec un talent au-dessus de la médiocrité, dans l'espace de vingt-quatre heures; puis à Turin, où il fut créé chevalier, et enfin, à Milan, où il mourut. Rome a aussi quelques peintures de *Paul*, son fils et son élève. Le manuscrit le signale comme un peintre qui se distingue par sa hardiesse et son habileté.

Paolo Peruzzini.

Flaminio Torre.

Flaminio Torre, surnommé Degli Ancinelli, fut sans aucun doute l'un des élèves de Simon, dans l'atelier duquel il passa, en quittant ceux de Cavedone

et du Guide. Son plus grand talent fut d'imiter parfaitement, et presque sans peine, les manières, quelles qu'elles fussent, des autres maîtres; ce qui fit que ses copies lui furent payées presque aussi cher que les originaux des grands auteurs, et quelquefois davantage. Avec cette faculté dont la nature l'avait doué, quoiqu'il ne fût pas très-profond dans la théorie, il s'appropria la manière de Cantarini, en faisant abstraction de sa couleur cendrée, et en revenant souvent à l'imitation du Guide. Il fut peintre de la cour de Modène. On conserve à Bologne, plus que partout ailleurs, des sujets d'histoire sacrée et profane, dont les figures, remplies de grace, sont de la grandeur de celles du Poussin, ou à peu près. J'en ai vu chez M. Buonfigliuoli, chez M. le bibliothécaire Magnatri, et dans le palais Ratta, où ils sont mieux conservés qu'ailleurs, et offrent un coloris irréprochable. Quelquefois, cependant, on en trouve qui sont altérées par l'huile de *pétrole*, dont il abusa; et ses peintures d'église, telles qu'est une Déposition de croix, à l'église de St-Georges, sont les plus endommagées, par la raison que l'on en a pris moins de soin. A la mort de Simon, Flaminio, comme le plus habile de ses élèves, lui succéda dans la direction de son école, et exerça dans son art les disciples qu'il y trouva. *Girolamo Rossi* eut plus de succès dans la gravure que dans la peinture. Lorenzo Pasinelli devint un très-grand maître, mais adopta un style différent, comme nous le verrons dans l'histoire d'une autre époque. Le meilleur imitateur qu'ait eu Flaminio, fut *Jules-César Milani*, dont on ne dédaigna point les ouvrages dans les églises de Bologne, et qui fut très-applaudi dans les pays voisins. Mais il

Girolamo Rossi.

Giulio Cesare Milani.



est temps de passer de la manière du Guide et des peintres de son école à celle du Guercino, et j'espère que ce parallèle aura pour le lecteur le même intérêt que l'opposition de ces deux styles contraires offre aux amateurs qui observent, à côté l'un de l'autre, les deux peintres que nous venons de nommer. C'est ainsi, pour en citer un exemple, choisi dans la galerie Spada, que l'on aime à passer de l'Enlèvement d'Hélène, peint par le Guide, au Bûcher de Didon, exécuté par le Guerchin, et placé vis-à-vis du précédent.

Giovanni Francesco Barbieri.

Giovanni Francesco Barbieri, surnommé le Guercino de Cento, serait, à la vérité, mieux placé parmi les peintres de Ferrare, dont Cento dépend, que parmi ceux de Bologne. Mais nous nous conformerons à l'usage presque général de le ranger parmi ceux qui professèrent les principes des Carraches. Cet usage peut venir, ou d'une tradition qui veut que, dans son enfance, il ait reçu de ces habiles maîtres quelques notions de dessin, ce qui s'accorderait assez mal avec l'époque à laquelle il vécut; ou de ce qu'il régla sa manière de peindre d'après un tableau de Ludovico; ce qui ne serait qu'une raison bien légère pour l'agréger à son école. Du reste, il ne fréquenta jamais l'académie des Carraches. Mais, après avoir demeuré peu de temps à Bologne avec Cremonini, son compatriote, il y devint l'élève de *Benedetto*, l'aîné des *Gennari*, puis le compagnon de ses travaux, et il entra, enfin, par alliance, dans sa famille. Quelques-uns mettent encore au nombre des maîtres de *Giovanni Francesco*, un *Giovanni Battista Gennari*, qui peignit, en 1606, à l'église de St-Blaise de Bologne, une Madone entre plusieurs saints, dont le style paraît conforme à celui

Benedetto Gennari.

Giovanni Battista Gennari.

des peintures de Procaccini. Il est vrai que le Paradis même de Guercino, au St-Esprit de Cento, puis un de ses tableaux d'autels, que l'on voit aux Capucins, et quelques autres de ses ouvrages, se ressentent un peu de l'ancien style. Il s'appliqua ensuite (et Benedetto suivit son exemple) à chercher les grands effets de la peinture; mais je ne crois pas devoir me conformer ici à l'usage de la plupart des amateurs et des écrivains, qui distinguent seulement deux manières du Guerchin en ce genre, tandis qu'il en professa visiblement trois, ainsi que M. Righetti l'a observé avec beaucoup de justesse dans la description des peintures de Cento.

La première de ces trois manières est la moins connue. Elle se fait remarquer par des ombres très-fortes, opposées à des lumières très-vives : elle semble peu étudiée dans les traits du visage, dans les pieds et les mains; les chairs tirent sur le jaunâtre; et dans tout le reste, le coloris est peu agréable. Cette manière ressemble de loin à celle du Garavaggio. Non-seulement Cento, mais encore Bologne en offre quelque imitation dans le St-Guillaume de l'hôpital des Infirmes. Le Guerchin adopta ensuite une seconde manière, qui est la meilleure et la plus estimée des trois. Il y fit toujours des progrès pendant un certain nombre d'années, en s'aidant de l'étude de diverses écoles; car, durant cet intervalle, il vit souvent les peintures de Bologne, et demeura pendant quelque temps à Venise. Enfin, il passa plusieurs années à Rome, avec les meilleurs peintres de l'école des Carraches, et se lia même d'une étroite amitié avec Caravaggio. La base de ce goût est toujours l'imitation de ce dernier, que l'on reconnaît

à de grands contrastes de lumières et d'ombres, les unes et les autres hardiment prononcées, mais jointe à une extrême douceur d'harmonie et à une grande perfection de relief; mérite que l'on admire si universellement dans cet art (1). C'est de là que quelques ultramontains l'ont appelé le Magicien de la peinture, et que l'on a renouvelé pour lui ces anciens contes d'illusions merveilleuses que des auteurs de l'antiquité ont gravementr apportés. On prétend, par exemple, qu'un enfant étendit furtivement la main pour saisir des fruits qu'avait peints le Guerchin. Il emprunta aussi du Caravaggio la méthode de fondre les contours, et il s'en servit pour travailler plus vite. Il imita aussi ses demi-figures rangées sur un seul plan, et même il composa de cette manière la plupart de ses sujets d'histoire. Il chercha, cependant, à être plus choisi et plus châtié dans son dessin que ne l'avait été Caravaggio. Il ne parvint jamais, néanmoins, à une certaine élégance, à une certaine noblesse dans les traits; mais il représenta presque toujours des têtes dignes d'un imitateur exact de la nature, sut les tourner avec grace, les placer avec vérité, les animer d'une couleur qui, si elle n'est pas la plus agréable, est du moins la plus sage et la plus substantielle. Souvent, lorsque l'on compare les figures du Guide avec celles du Guerchin, on dirait que les premières sont nourries de roses, suivant l'expression d'un ancien, et les secondes, de chair. Mais, pour juger combien il était habile colo-

(1) *La peinture me paraît d'autant meilleure qu'elle offre plus de relief*, Buonarroti, dans une lettre au Varchi; elle est insérée parmi les *pittoriche*, T. I, page 7.

riste, dans les vêtements, selon le goût des meilleurs peintres vénitiens, et dans les paysages et dans les accessoires, il suffit de voir sa Ste-Pétronille dans le palais Quirinal, et son Christ ressuscité, à Cento (1), ou sa Ste-Hélène, aux Mendicanti de Venise; tous tableaux excellents, et de sa seconde manière. C'est en général à celle-ci qu'appartient tout ce qui reste de lui à Rome; et même ses ouvrages les plus considérables, tels que le St-Jean-Chrysogône, dans le Soffite de l'église de ce nom; ou l'Aurore de la Villa Lodovisi; mais il surpassa ces peintures, et se surpassa lui-même dans la Coupole de la cathédrale de Plaisance; ville dans laquelle il paraît qu'il mesura ses forces avec celles du Pordenone, et l'emporta sur lui par la vigueur de son style.

Quelques années s'étant écoulées depuis qu'il était revenu de Rome à Cento, voyant que tout le monde applaudissait à la suavité des peintures du Guide, il prit à cœur de l'imiter, et renonçant peu à peu à cette

(1) On lit une description de cette peinture dans une lettre d'Algarotti écrite au savant Zanotti, au mois de septembre 1760, et quoique, dans d'autres ouvrages du Guerchin, il approuve davantage le coloris que le dessin, il dit de celui-ci que, *le Pésarese lui-même aurait trouvé peu, et, peut-être, rien à y reprendre. Les plis, et principalement ceux d'une draperie qui enveloppe le Christ, sont admirables : la suavité et la force des teintes sont égales au relief merveilleux du tableau, et à la sagacité avec laquelle il est conduit..... Je n'ai jamais vu deux figures mieux ressortir dans un tableau ; et la lumière concentrée, et la touche du Guerchin ne parurent, peut-être, jamais avec plus d'avantage que dans celui-ci, où les figures sont représentées dans une chambre, ce qui donne encore plus de saillie aux objets, et s'accorde d'autant mieux avec la vérité.*

énergie dont nous avons rapporté des exemples, il prit un genre plus gai et plus ouvert, il mit plus de charme et de variété dans ses têtes, et je ne sais quelle étude plus approfondie de l'expression, qui, dans plusieurs de ses tableaux de ce temps, offre quelque chose de véritablement surprenant. Quelques-uns assignent pour époque à ce changement, la mort du Guide, après laquelle, le Guercino voyant qu'il pourrait dominer à Bologne, quitta Cento, pour venir s'établir dans cette grande ville; mais plusieurs tableaux peints conformément à sa troisième manière, avant la mort de Guido Reni, détruisent cette opinion. L'on dit même que celui-ci vit ce changement avec peine, et qu'il s'efforçait de l'interprêter à sa propre louange, en disant qu'il s'éloignait le plus qu'il pouvait du style de Guerchin, et que celui-ci s'approchait du sien le plus possible. C'est de ce goût, modifié toutefois par celui qui l'avait précédé, qu'est la Circoncision du Sauveur, placée dans l'église de Jésus et Marie, à Bologne, et où le luxe de l'architecture et des habits le disputent à la beauté des figures; l'on est même embarrassé de déterminer si celles-ci plaisent davantage par leur forme ou par leur expression. On peut ajouter à cet ouvrage, le Mariage de la Vierge, à San Paterniano de Fano, la Santa Palazia d'Ancône, l'Annonciation de Forlì, l'Enfant prodigue dans le palais royal de Turin; sujet en figures entières, que l'on voit répété en demi-figures, dans plus d'une galerie. A quelque point que puisse plaire cette troisième manière, les connaisseurs auraient desiré que Guercino n'abandonnât point entièrement la vigueur de la seconde, pour laquelle il était né, et dans laquelle il était unique au monde.

La multitude des travaux dont il fut chargé, son génie plus prompt qu'il n'est possible de l'exprimer, et sa rapidité au travail, contribuèrent, peut-être, à l'engager dans un sentier plus facile. Ce qui prouve le mieux cette facilité, c'est que l'on compte de lui, 106 tableaux d'autel, et 14 grands tableaux faits pour des princes ou pour des personnages de haute distinction, sans compter une infinité d'autres qu'il fit pour de simples particuliers, soient des madones, des portraits, des demi-figures, ou de petits paysages, dans lesquels on reconnaît aussi toute l'originalité de sa touche. Il n'est point rare de trouver de ses peintures dans les galeries. La famille de Zolli, à Rimini, possède environ vingt morceaux de sa main. Les comtes Lecchi de Brescia, en ont aussi un grand nombre, qui sont, selon sa coutume, d'un fini parfait. Parmi ceux-ci, est le portrait d'un frère Observantin, son confesseur; et c'est un vrai chef-d'œuvre.

L'école du Guercino fut florissante à Cento, mais pas autant à Bologne, et cela par son propre choix; car ayant avec lui les deux Gennari, ses neveux, et quelqu'autre confident, il ne donnait pas facilement à des étrangers l'accès de son atelier. C'est de là, que parmi les Bolonais, il en est peu qui appartiennent à ce maître; on cite, cependant, un *Giulio Coralli*, que l'Orlandi, écrivain contemporain, fait écolier de Guercino, à Bologne, et de Cairo, à Milan. Crespi ajoute qu'il travailla beaucoup à Parme, à Plaisance, à Mantoue; et si je ne me trompe, il réussit mieux à faire des portraits, que des compositions. *Fulgence Mondini*, dont il reste deux peintures d'histoire à fresque, dans l'église de San Petronio, à Bologne,

École du Guercino.

Giulio Coralli.

Fulgenzio Mondini.

vis-à-vis du saint de Padoue, eut plus de mérite. Il mourut fort jeune à Florence, où, après avoir peint pour la cour, il avait été conduit par les marquis Capponi à leur maison de plaisance de Colonnata, pour en faire les ornements. Il fut honoré d'un long éloge de Malvasia; cet écrivain soutient qu'il n'a jamais rencontré de génie qui promît autant à cet âge, et il conjecture que s'il eût vécu, il aurait été le meilleur peintre de fresque de son temps.

Hercule Gennari.

Benedetto et Cesare Gennari.

Les deux jeunes *Gennari* naquirent d'une sœur de *Giovanni Francesco* et d'*Hercule* fils de *Benedetto Gennari*. Il n'y eut pas, dit-on, de meilleur copiste des peintures de Guercino que cet Hercule. Ses fils réussirent aussi très-bien à copier les originaux de leur oncle, et les répliques nombreuses des Sibylles du Guerchin, de ses Saints-Jean, de ses Hérodiades et de tant d'autres de ses ouvrages leur sont attribuées. On les reconnaît cependant à l'infériorité de la vigueur des teintes. J'ai vu autrefois une Bersabea du Guercino, dans le palais Ercolani, avec la copie de la même figure, faite par un Gennari. La première paraissait peinte nouvellement; la seconde, bien des années auparavant. Les deux frères exercèrent leur profession à Cento, à Bologne et dans d'autres villes de l'Italie; et Benedetto qui fut le plus habile, travailla aussi en Angleterre, où il fut peintre de la cour, sous deux règnes successifs. Tous les deux semblèrent hériter avec les biens de Giovanni Francesco, aussi de son style, et, j'ajoute même, de ses études; car, selon l'usage des sectaires, ils copièrent servilement ses têtes de vieillards, de femmes, d'enfants, que lui-même répétait peut-être trop fréquemment dans ses peintures.

On voit dans la cathédrale d'Osimo, un Saint-Léonard de Benedetto; puis aux Philippins de Forlì, un Saint-Zacharie que l'on croirait de l'oncle, si le neveu avait pu y mettre plus de vigueur et de relief. C'est ainsi que César, dans une Sainte-Marie Madeleine dei Pazzi (*), à l'église de San Martino, à Bologne, et dans d'autres tableaux d'autels, a plutôt imité les figures que le génie du Barbieri. Il faut remarquer que César persévéra toute sa vie dans sa manière première, et qu'il fut assidu à enseigner, à Bologne, où son école fut fréquentée même par des étrangers, parmi lesquels *Simon Gionima* devint bon imitateur du Guerchin et fut bien accueilli à Vienne. Benedetto se forma ensuite en Angleterre un style plus soigné et plus étudié : il le déploya surtout dans les portraits qu'il y fit de Charles II et de la famille royale. Lorsque celle-ci fut expulsée, il retourna en Italie presque transformé en peintre hollandais ou flamand, tant il imitait avec vérité les velours, le linge, les dentelles, les pierreries, les dorures et tout ce qui peut concourir à la richesse d'un portrait, outre qu'il avait l'art de les faire ressemblants, tout en corrigeant adroitement les imperfections de l'original. Ce goût, qui était nouveau en Italie, valut à Benedetto d'être applaudi et fréquemment employé par les princes et par les particuliers, à faire des portraits. Nous devons ajouter ici un *Bartolommeo Gennari*, frère d'Hercule, qui ressembla moins que les trois précédents au Guercino. Ce peintre eut cependant beaucoup de naturel et de vivacité. On voit de sa main, dans l'église

Simone Gionima.

Bartolommeo Gennari.

(*) Sainte de la Toscane.

du Rosaire à Cento, un Saint-Thomas qui cherche la plaie du Sauveur; et son admiration, ainsi que celle des autres apôtres, est fort bien exprimée. On voit aux Capucins de Rimini un tableau fort bien peint par un *Lorenzo Gennari*, qui fut aussi du nombre des élèves de Guercino, et vraisemblablement son parent. *Francesco Nagli*, surnommé le *Centino*, parce qu'il était né à Cento, travailla beaucoup à Rimini, dans l'église des Anges, ainsi que dans quelques autres. Il peignit avec succès, en imitant le coloris et le clair-obscur du Barbieri. Du reste, son dessin était un peu sec, ses attitudes froides, et ses inventions communes. *Stefano Ficatelli*, peintre de la même ville, qui montra beaucoup d'imagination, travailla dans des églises de Ferrare; mais il fut habile surtout à copier le Guerchin, et ne parut pas inférieur à *Francesco Bassi* de Bologne, auquel Crespi a prodigué tant d'éloges pour ce genre de talent. Parmi les copistes de Guercino, l'un de ceux qui tiennent le rang le plus distingué, fut encore *Giovanni Francesco Mutii* ou *Mucci* de Cento, fils de l'une de ses sœurs, et qui s'est fait connaître, en outre, dans la gravure. *Stefano Provenzali*, aussi de Cento, et élève du Barbieri, ainsi que le précédent, s'appliqua à peindre des batailles qui sont fort vantées par Crespi, des manuscrits duquel j'ai extrait quelques notices sur les peintres de Cento.

Lorenzo Gennari.
Francesco Nagli.
Stefano Ficatelli.
Francesco Bassi.
Giovanni Francesco Mutii.
Stefano Provenzali.

Deux autres peintres, nés dans cette ville et professant les principes du Guercino, nous sont indiqués par Malvasia; l'un appelé *Cristoforo Serra*, fut un fidèle et habile imitateur de Giovanni Francesco, et précepteur de *Cristoforo Savolini*, duquel on voit à

Cristoforo Serra.
Cristoforo Savolini.

Sainte-Colombe de Rimini un beau tableau d'autel, représentant la Sainte Titulaire. Le même écrivain nomme, en outre, le *P. Cesar Pronti*, moine augustin, né à Rimini, si nous en croyons le guide de cette ville; mais appelé Pronti de Ravenne, parce qu'il fit un long séjour dans cette dernière. L'une et l'autre possèdent de ses tableaux d'autels qui sont fort estimés, et des clairs-obscurs bien entendus; il exécuta, surtout, avec beaucoup de grace et de vivacité, dans la communauté de Rimini, des sujets de la vie de Saint-Jérôme. Il peignit aussi à Pésaro, dans l'église de son ordre, un Saint-Thomas de Villanova, recommandable par la beauté de son architecture, et par un goût plus original que celui des deux Gennari. La vie de cet habile religieux fut écrite par Pascoli qui l'avait connu et avait reçu de lui des notices sur différents peintres. Il semble donc naturel d'en croire ce biographe, lorsqu'il raconte que le P. César était né à la Cattolica (*), et que son nom de famille était Bacciocchi, qu'il changea ensuite pour celui de Pronti, lequel était celui de sa mère. Il rapporte de ce même religieux d'autres anecdotes, et celle qui intéresse le plus, est sa vocation pour la peinture, qui se manifesta dans son enfance, en voyant à la foire de Sinigaglia une collection de beaux tableaux dans une boutique: il les contempla pendant plusieurs heures, oubliant son dîner, et ses parents qui le cherchaient dans toute la ville: ceux-ci l'ayant trouvé, eurent peine à l'en arracher; mais ils ne purent jamais ôter de son esprit la résolution de devenir peintre, et de passer à Bologne,

P. Cesare Pronti.

(*) Chateau dans l'Ombrie.

où il entra d'abord dans l'école de Barbieri, et ensuite dans le cloître, comme nous l'avons dit. Nous ne répéterons point ici ce qui a déja été rapporté dans plusieurs autres écoles, à l'égard de divers élèves de Guercino, tel que Preti, Ghezzi, et Triva.

Giovanni Lanfranco.

Giovanni Lanfranco, l'un des plus grands prosélytes des Carraches, et l'un de ceux qui suivirent Annibal à Rome, naquit à Parme et entra au service des comtes Scotti, à Plaisance, où ayant, pour je ne sais quel amusement, dessiné quelques figures avec du charbon, sur un mur, on découvrit ainsi ses rares dispositions, et il fut confié à Augustin Carrache afin qu'il les cultivât. Nous avons eu plus d'une fois occasion de le nommer dans le cours de cet ouvrage. Le lecteur l'a déja trouvé à Parme élève d'Augustin, et après la mort de celui-ci, l'a vu passer sous Lodovico, puis continuer ses études à Rome, sous la direction d'Annibal. Enfin, il l'a connu dans cette ville et à Naples, grand professeur, puis instituteur de la jeunesse dans l'une et dans l'autre école. Le caractère de son génie a été cherché par Bellori, dans son nom même, et ce froid jeu de mots a cependant quelque fondement; car, il n'est pas possible de trouver un peintre qui conçoive et qui exécute avec plus de franchise. Il s'était formé une manière à lui, qui, quant au dessin et à l'expression, tient de celle des Carraches, mais qui dans la composition rappelle le Corrège. Cette manière est, à la fois, facile et grande pour la noblesse des têtes et des attitudes; pour les masses aussi riches que bien distribuées de la lumière et de l'ombre; pour la sévérité des draperies, et des plis qui sont larges, spacieux, d'une forme tout-à-fait neuve dans la peinture; et par

cela même que cette manière est si grande, elle néglige un certain fini, qui ajoute au mérite de quelques peintres, tandis qu'il diminuerait, peut-être, celui de Lanfranc.

Il pouvait donc manquer de fini dans son style, sans plaire moins aux connaisseurs, ayant d'ailleurs tant de qualités qui constituent la supériorité de son talent. On admire toujours en lui des inventions neuves, des couleurs, qui, si elles manquent d'agrément, offrent une harmonie parfaite, des raccourcis dessinés avec une rare habileté, des contrastes de figures et de détails, qui ont servi de modèles, comme l'observe Mengs, au style de ceux des peintres modernes qui ont montré le plus de goût.

Le Lanfranc employa ce style, qu'il s'était créé, dans une quantité de tableaux de cabinet; aussi-bien pour les ducs Farnesi, dans le palais desquels il travailla d'abord à Rome, que pour d'autres grands personnages. On fait beaucoup de cas dans cette ville, de son Polyphême, peint pour la galerie Borghèse, et de ses sujets de l'écriture, exécutés à Saint-Calixte; ses tableaux d'autel sont aussi fort nombreux. On distingue parmi ceux qui ont le plus de mérite, son Sant'Andrea Avellino, à Rome; le fond y est embelli d'une riche architecture. Foligno en possède un qui n'est pas moins estimé; il représente le Christ mort, et un Père-Éternel, qui, quoiqu'avec une figure humaine, a néanmoins un caractère qui donne l'idée de la Divinité. Enfin, la Mort de la Vierge, à Macerata, le St-Roch et le St-Conrad, à Plaisance, brillent encore parmi les tableaux les plus finis, et les plus célèbres de Lanfranc; mais ce fut surtout dans les coupoles, et dans

d'autres ouvrages à grande machine, qu'il suivit les traces du Corrège, et déploya toute la magie de son style. Il avait fait, à Parme, dans sa grande jeunesse, en couleur légère, un petit modèle de la coupole de cette cathédrale, en s'efforçant d'en saisir le style, et surtout cette grâce de mouvement qui en forme la plus grande difficulté. Il l'imita aussi à Sant' Andrea della Valle, à Rome, et suivit, dans cette peinture, l'exemple que Michel-Ange avait donné en architecture, lorsque, voulant faire une coupole plus belle que celle du Brunelleschi, et ne voulant point la faire semblable à celle-ci, il la fit d'un tout autre dessin, ce qui, néanmoins lui réussit merveilleusement. Ce travail fait époque dans l'art, en ce qu'il *fut le premier*, dit Passeri, « à figurer l'ouverture d'une Gloire céleste, avec « la vive expression d'une splendeur immense et écla-« tante, sans en avoir vu d'exemple auparavant..... « La coupole de Lanfranco est demeurée le seul mo-« dèle dans le genre des gloires; car, à l'égard de l'idée « céleste, au jugement des plus sages, qui sont sans « prévention, il a touché le principal but, tant dans « l'harmonie de l'ensemble, qui est la chose la plus « importante, que dans la distribution des couleurs, « dans les détails, dans la vigueur du clair-obscur, etc. » et il continue sur ce ton. Cet ouvrage, auquel le Lanfranc employa quatre années, ne fut pas la seule preuve qu'il donna d'une fécondité et d'une élévation que l'on ne trouve dans aucun professeur, pas même de ceux de l'ancienne peinture. Les coupoles de Naples, au Jésus, et au trésor de Saint-Janvier, ouvrages dans l'exécution desquels il succéda au Dominiquin, et les diverses tribunes, et les chapelles nombreuses qu'il

orna, avec une égale habileté, dans l'une et l'autre ville, ont aussi donné à la Basse Italie, les exemples les plus accrédités qu'elle ait jamais eus dans ce genre. Les *Machinistes* apprirent de lui l'art de satisfaire les yeux à une grande distance, en partie en peignant, et en partie, comme il le disait souvent, en laissant à *l'air*, c'est-à-dire à la perspective aérienne, le soin de peindre. Nous avons fait mention de ses meilleurs élèves, dans les deux écoles que nous venons de citer. Il n'en donna point à celle de Bologne, que je sache, ni à celles de la Romagne et de ses environs, si l'on en excepte *Giovanni Francesco Mengucci* de Pésaro, qui l'aida aux travaux de la coupole de Saint-André; ce peintre qui fut, je crois, plus occupé pour des galeries, a été fort vanté par Malvasia.

Giovanni Francesco Mengucci.

Après les cinq chefs d'école que nous venons de passer en revue, on doit rappeler *Sisto Badalocchi*, d'autant plus, qu'étant attaché à l'école d'Annibal, il vécut assez long-temps auprès de lui, à Rome, et qu'étant le compatriote et le compagnon assidu de Lanfranco, il se rapprocha beaucoup de son style. Sisto dessinait purement, ce qui le fit préférer, par Annibal, à tous ses autres condisciples, et modestement, à lui-même. Les preuves les plus honorables de son talent, sont les gravures en cuivre, des loges de Raphaël, faites de concert avec Lanfranc, et les six estampes de la grande coupole de Corrège; ouvrage qui, au grand regret des amateurs, n'a point été continué. Ce peintre fut aussi préféré par son maître, à beaucoup d'autres artistes, dans la chapelle de San Diego, où il lui fit peindre, sur un de ses cartons, un trait de la vie de ce saint. Il n'égala point les premiers de cette

Sisto Badalocchi.



école à l'égard de l'invention ; d'où vient, qu'à Saint-Grégoire, il figura comme un auteur reservé aux seconds rôles, auprès de Guido, et de Dominiquin ; puis dans le palais Verospi, auprès de l'Albane, quoique la Galatée qu'il y a laissée soit certainement digne d'un grand maître. Non-seulement il soutient la concurrence avec d'autres artistes, mais il plane toujours au-dessus d'eux. C'est ainsi, qu'à l'église de St-Sébastien, de Rome, il travailla avec le Tacconi, et qu'à Reggio il concourut avec d'autres peintres de Bologne moins marquants. Cette ville, qui possède plusieurs monuments de ses travaux, se fait honneur, surtout, de la Coupole de St-Jean, où Sisto fit une petite, mais une très-belle copie de la Coupole de la cathédrale de Parme. On voit encore d'autres ouvrages de sa main dans l'État de Modène, principalement dans le palais Ducal, à Gualtieri, où il représenta, dans une salle, les Travaux d'Hercule. Parmi ses tableaux d'autels, à Parme, le St-François des Capucins tient le premier rang. Cette peinture, soit dans les figures, soit dans le paysage, est du meilleur goût de l'école des Carraches. Du reste, on peut répéter, relativement à ce peintre, ce qui a été dit à l'égard de Lanfranc, qu'il faisait presque toujours moins qu'il n'était capable de faire.

Peintres de l'école des Carraches demeurés à Bologne.

Ici se termine la série des peintres de l'école des Carraches, qui travaillèrent à Rome ; et ces derniers adoptèrent plus généralement le style d'Annibal que celui de Louis ou d'Augustin, à en juger d'après ce qu'on voit de leurs peintures. D'autres artistes, en assez grand nombre, demeurèrent à Bologne, et ne virent point Rome, ou du moins, n'y peignirent rien qui mérite d'arrêter notre attention. Ils s'étaient atta-

chés, pour la plupart, à la manière de Ludovico, dans l'atelier duquel ils avaient passé leur jeunesse, à l'exception d'*Alexandre Tiarini*, qui était sorti d'une autre école, mais qui reçut ses conseils et ses instructions, et suivit ses exemples comme s'il eût été son maître. Tiarini avait été disciple, d'abord, de Fontana, puis, de Cesi, et en dernier lieu, du Passignano, à Florence. Il y était allé à cause d'une rixe qui l'avait obligé à quitter Bologne, où il revint au bout de sept ans par les soins de Louis. Il avait peint, dans cet intervalle, à Florence, et dans divers lieux de l'État Florentin, quelques tableaux de son premier style, reconnaissable par sa facilité, ainsi que par son analogie avec celui du Passignano. Ce fut de cette manière qu'il fit une Ste-Barbe dans l'église de St-Pétrone; ouvrage qui fut mal accueilli par les habitants de Bologne. Pour réussir mieux à leur plaire, il se mit, depuis lors, à copier et à consulter Louis Carrache, non pour contrefaire la manière de ce dernier, mais pour conduire la sienne à sa perfection. Cette entreprise n'était point difficile à exécuter pour un homme plein de génie, savant dans les théories de son art, aussi philosophe et même davantage qu'aucun autre peintre bolonais. En peu de temps il parut tout différent de lui-même; et dans sa nouvelle manière de composer, de dégrader la lumière, et d'exprimer les passions, il semblait avoir été formé par les Carraches. Il conserva cependant un caractère qui le fit distinguer entre tous, et il le puisa dans son naturel sérieux et mélancolique. Tout chez lui est grave et mesuré : la pose des figures, leurs mouvements, leurs costumes, qu'il varie par des plis larges, mais en petit nombre, et qui étaient pour le

Alexandre Tiarini.

Guide des objets d'admiration ; tout enfin, dans ses tableaux, porte l'empreinte de la disposition de son esprit. Ajoutons encore qu'il évitait soigneusement les couleurs trop vives ou trop riantes, se bornant à l'usage des teintes violettes, jaunes et tannées, tempérées par quelques nuances rosées, mais habilement empâtées, et liées avec une harmonie qui maintient l'œil en repos. Ce goût était conforme, d'ailleurs, au genre de sujets qu'il se plaisait à traiter, toutes les fois que cela dépendait de sa volonté, et qui était toujours larmoyant et pathétique. C'est par cette raison que l'on estime tant ses Madeleines, ses Saint-Pierre, et ses Madones dans la douleur. L'une de celles-ci ayant été présentée au duc de Mantoue, cette vue lui fit aussitôt répandre des larmes.

Ce peintre fut admirable dans les raccourcis et dans les autres difficultés de l'art, et plus qu'en toute autre chose dans les inventions. A peine voit-on un ouvrage de lui, dans lequel on ne remarque je ne sais quelle originalité, qui arrête le spectateur. Ayant eu à représenter, dans l'église de Saint-Benoît, une *Mater dolorosa*, il la figura assise, ayant près d'elle Saint-Jean et la Madeleine, l'un debout, et l'autre agenouillée, contemplant la couronne d'épines du Rédempteur : d'autres instrumens y sont aussi exposés. Tous ces personnages se taisent ; mais leurs regards, leurs attitudes, et leur silence même, parlent à l'ame du spectateur. Le même peintre devait réunir, dans un tableau d'autel, à Sainte-Marie-Majeure, St-Jean et St-Jérôme ; il évita le moyen usé de les figurer dans une gloire ; mais il supposa une apparition, dans laquelle le saint docteur, occupé à son étude, recevait de l'évangéliste déja béa-

tifié des leçons de théologie. Du reste, son tableau le plus célèbre est à St-Dominique, et offre à la vue le même Saint ressuscitant un mort. Ce tableau réunit à la richesse des figures une extrême variété de physionomies, de mouvements, de costumes. Louis en fut frappé au point de dire qu'il ne savait pas quel maître pouvait alors être comparé à Tiarini. Il est vrai qu'ayant le Spada pour compétiteur, lorsqu'il exécutait ce tableau, il monta de ton toute sa peinture, et rejeta toute forme commune; deux points auxquels s'il eût donné son attention dans tous ses ouvrages, il n'aurait été placé au second rang, après aucun des peintres bolonais. Il vécut jusqu'à l'âge de quatre-vingt-dix ans, et la plupart du temps à Reggio, d'où il fut souvent obligé de passer dans d'autres villes de la Lombardie, qui ont de sa main un grand nombre de tableaux d'autels et de peintures de cabinet. La galerie de Modène en possède un nombre considérable, et l'on célèbre surtout un St-Pierre qui, plein de componction, se tient en dehors du Prétoire: l'édifice, la nuit illuminée par des flambeaux, le jugement du *Christ* que l'on voit de loin, tout ajoute à l'effet tragique de la scène. Il servit aussi le duc de Parme, et il embellit ses jardins de plusieurs peintures à fresque, représentant des traits de la Jérusalem délivrée. On ne les voit plus aujourd'hui; mais on lit les éloges unanimes que plusieurs écrivains en ont faits. Enfin, ce peintre est l'un de ceux qu'une prééminence reconnue place parmi les plus marquants après les Carraches, sinon par une élégance exquise, du moins pour la composition, pour la vérité des traits et de l'expression, pour la perspective, pour l'empâtement et pour la durée des couleurs.

Lionello Spada.

Lionello Spada fut aussi l'un des plus grands génies de l'école. Né dans les dernières classes du peuple, et pris par les Carraches pour broyeur de couleurs, en entendant leurs discours et en les voyant travailler il s'essaya peu à peu au dessin. D'abord avec eux, puis auprès de Baglione, il se perfectionna dans cet art, ne consultant, pendant les premières années, que les Carraches eux-mêmes. Il vécut familièrement aussi avec Dentone, et devint ainsi fort habile dans la perspective. Piqué d'un sarcasme de *Guido*, il résolut de s'en venger en opposant à sa manière délicate une autre manière pleine de vigueur; dans ce dessein, il alla joindre, à Rome, le Caravaggio qu'il suivit à Malte, et revint à Bologne, possesseur d'un style absolument nouveau. Il ne s'abaisse point à toutes les formes comme celui du Caravage, mais il ne s'élève point comme celui des Carraches: il est étudié dans ses nus, mais il les choisit mal; il est vrai dans son coloris, il a du relief dans son clair-obscur, mais il laisse quelquefois apercevoir dans ses ombres un rosé qui leur donne quelque chose de maniéré. Un des traits les plus caractéristiques du style de *Lionello*, est une originalité et une hardiesse, qu'il dut à son naturel aussi attrayant par sa gaîté qu'il était redouté par son insolence. Il fut souvent en concurrence avec Tiarini, toujours supérieur dans tout ce qui tient à l'esprit, à la vigueur du coloris; toujours inférieur dans tout le reste. C'est ainsi qu'il se fait apprécier à l'église de St-Dominique; où il représenta le Saint qui brûle des livres défendus; et cette peinture sur toile est la meilleure qu'il ait exposée à Bologne. Spada se montre encore le même à *San Michele in Bosco*, dans ce Miracle de St-Benoît, que les jeunes

gens appelèrent le Scarpellino (*) de *Lionello*; peinture si originale, qu'Andrea Sacchi fut transporté à sa vue, et voulut en prendre le dessin. Ce fut encore ainsi que, soutenant la même concurrence, le Spada et le Tiarini peignirent ensemble, soit à fresque, soit à l'huile, dans l'église de la Madone de Reggio, où ils s'élevèrent en quelque sorte au-dessus d'eux-mêmes. Il n'est point rare de trouver des ouvrages de *Spada* dans les collections particulières. Il existe de sa main des Saintes-Familles et des Sujets évangéliques en demi-figures, à la manière du Caravage et du Guerchin; puis des Têtes pleines de sentiments, quoiqu'elles ne soient pas toujours choisies. L'un des sujets qu'il représenta le plus souvent, paraît avoir été le St-Jean décollé, que l'on retrouve à Bologne, dans plusieurs galeries, et dont le meilleur, peut-être, est dans la galerie Malvezzi. Il fut peintre du duc Ranuccio, à Parme, où il orna l'admirable théâtre de cette ville, lequel alors n'avait pas son pareil. J'ai vu encore à Parme, à Modène et ailleurs, quelques tableaux de sa main, qui sont d'un goût tout-à-fait opposé à celui qu'il avait montré à Bologne. Il y offre un mélange de la manière des *Carraches*, et de celle de *Parmigianino*. On peut citer, comme des peintures du premier ordre, les deux sujets d'histoire, de la Tentation de Suzanne, et de l'Enfant prodigue, que l'on voit dans la galerie du duc de Modène. Le Martyre d'une Sainte, à l'église du St-Sepulcre de Parme, et le Saint-Jérôme, à celle des Carmes de la même ville, méritent particulièrement d'être vus. Ces tableaux durent être des derniers ouvrages de l'auteur, à l'époque où,

(*) Tailleur de pierres.

vivant à la cour et dans l'abondance, il pouvait étudier ses productions à loisir. Sa fortune s'évanouit avec la vie de Ranuccio; et il semble qu'en perdant son protecteur, il perdît aussi son talent pour la peinture. Il finit par mourir lui-même peu de temps après. On a parlé de quelques-uns de ses élèves, en parcourant les écoles de la Lombardie. On doit ajouter ici *Pietro Desani* de Bologne, qui, l'ayant suivi à Reggio, s'y établit. Ce jeune homme se fit remarquer par la promptitude de son esprit et par celle de sa main. On voit de ses ouvrages, à chaque pas, à Reggio et dans les environs.

Pietro Desani.

Lorenzo Garbieri.

Lorenzo Garbieri fut un peintre plus savant et plus considéré que Lionello; mais il eut beaucoup d'analogie avec le style de ce dernier. Le même caractère austère, et porté jusqu'à la rudesse, une imagination féconde en idées sombres et funestes, le conduisirent à peindre d'une manière moins ouverte que ses maîtres. A ces dispositions se joignit l'émulation que lui donnait le Guide, qu'à l'exemple de Lionello, il entreprit de terrasser par la vigueur de sa manière; et s'il n'alla point trouver le Caravage, il chercha, du moins, et copia parmi ses peintures, ce qu'il y en avait de meilleur à Bologne. Garbieri fut l'un des plus heureux imitateurs de Louis Carrache; il eut moins de choix dans ses têtes, mais fut grandiose dans ses formes, expressif dans ses attitudes, plein de sagacité dans ses grandes compositions; au point, que ses peintures, à Saint-Antoine de Milan, où il a moins exagéré les ombres, ont été attribuées aux Carraches, par Santagostini, dans son guide. Il réunit à leur manière la vigueur du Caravage, et avait toujours l'adresse de choisir les sujets tragiques qui étaient plus conformes

à son génie. C'est pourquoi l'on ne connaît presque de lui que des scènes sanglantes, des massacres, des cadavres, des pompes funèbres. Il peignit aux Barnabites de Bologne, dans la chapelle de Saint-Charles, le tableau d'autel et les deux parties latérales. On y a sous les yeux toutes les horreurs de la peste de Milan, au milieu desquelles le Saint visite les malades et fait des processsions dans un esprit de pénitence. Il figura aux Philippins de Fano, et auprès du Saint-Pierre du Guido, Saint-Paul ressuscitant un jeune homme. Cet ouvrage a une telle vigueur de touche et d'expression qu'il excite à la fois la terreur et la pitié. A Saint-Maurice de Mantoue il représenta dans une chapelle le Martyre de Sainte-Félicité et de ses sept enfans : ce travail le cède au miracle de Saint-Paul, en ce qui tient à l'énergie; mais on y est occupé d'une telle variété d'images, on y voit sous tant d'aspects les traits hideux de la mort, que je ne crois pas que l'école de Lorenzo ait rien produit de plus tragique. Il aurait pu s'établir dans cette ville et y remplir l'emploi de peintre de la cour; mais il refusa cet honneur, jugeant qu'il serait plus heureux pour lui de saisir l'occasion que lui offrait la fortune, de s'unir à une femme qui lui apportait une dot considérable; mais ce fut un véritable malheur pour l'art, comme le pense Malvasia, car depuis ce temps, riche de ses biens, et occupé de soins économiques, il peignit peu et avec peu d'étude; c'est pourquoi ses derniers ouvrages sont si fort au-dessous des premiers. *Carlo Garbieri*, son fils, s'appliqua encore moins à sa profession. Il prouva cependant, par quelques ouvrages qu'il exposa en public, qu'il aurait pu avec le temps égaler son père. Lorenzo fit

Carlo Garbieri.

peu d'élèves, mais il fut fort estimé, et pour le fond de son savoir, et pour sa manière de le transmettre, qui fut facile, précise, renfermée dans des préceptes peu nombreux, mais choisis avec discernement.

Giacomo Cavedone.

Giacomo Cavedone naquit à Sassuolo, et il a été compris depuis parmi les peintres de Modène, par Tiraboschi, dans lequel on lit les détails des commencements de sa carrière. Il eut en partage un génie plus borné, un esprit moins vif que les précédents. Cependant, étant dirigé par les Carraches dans le véritable sentier qui lui convenait, il acquit une réputation égale et peut-être supérieure. Il abandonna aux plus habiles les difficultés les plus épineuses de l'art. Il choisit des poses faciles et sans raccourcis, des expressions paisibles et exemptes de passions fortes, un dessin irréprochable pour les figures, les pieds et les mains. Il avait reçu de la nature le don de la facilité et de la promptitude, qui, lorsqu'il avait à dessiner des modèles ou à copier des peintures, l'aidaient à prendre exactement la substance du sujet; il réduisait ensuite le tout à une manière plus facile, avec une touche hardie et gracieuse qui lui était propre, et dans laquelle il est toujours demeuré original. Il ne le fut pas moins dans sa manière de peindre à fresque; il n'y employait qu'un petit nombre de teintes, mais avec tant de succès, que Guido voulut prendre sa manière et l'associer à ses travaux à Rome. Le Cavedone s'appliqua surtout à donner de la vigueur à son coloris, en étudiant celui des Vénitiens qui l'avaient enseigné à ses maîtres. Il alla si loin dans ce genre, que l'Albane étant interrogé pour décider s'il y avait des tableaux de Titien, à Bologne, répondit, « non, mais nous en avons deux

« du Cavedone, à Saint-Paul, qui peuvent y suppléer; « ce sont, une Crèche et une Épiphanie, qui semblent « être de Titien, et sont même peints avec plus de « hardiesse. » Un des morceaux les plus connus que Bologne ait de sa main, est le Sant' Alo des Mendicanti. Girupeno y trouve, outre la pureté du dessin, un goût qui rappelle le Titien d'une manière surprenante. Un voyageur dit aussi : « que cet ouvrage est admirable, « et tel qu'on pourrait l'attribuer aux Carraches ». Des personnes remplies de discernement, sont tombées dans cette erreur, à Imola, en voyant le beau Saint-Etienne de l'église de ce nom; et davantage encore hors de l'Italie, spécialement dans ses tableaux de cabinet, où il a encore plus de charme et de fini que dans les autres.

Mais les vrais connaisseurs reconnaissent la main du Cavedone, à sa manière abrégée de traiter surtout les barbes et les cheveux, et à sa touche gracieuse, chargée de beaucoup de jaune, ou terre jaune brûlée. On donne encore pour signe caractéristique de sa manière, une longueur de formes, et un agencement de plis plus droits que dans les autres peintres de la même école. Cavedone demeura pendant quelques années en possession de la prééminence de son art, jusqu'à ce qu'ayant perdu un fils qui avait pris, en peu de temps, l'essor le plus élevé dans la peinture, puis d'autres chagrins très-graves lui étant survenus, il devint insensé, et désormais incapable d'un travail soutenu. Les PP. de Saint-Martin ont, de sa main, une Ascension peinte à cette époque, et l'on ne peut, en le voyant, se défendre d'un sentiment de pitié pour l'auteur. D'autres de ses productions, dispersées

dans plusieurs endroits de Bologne, n'offrent aucune espèce d'agrément; enfin, il déclina toujours davantage par la suite, et, manquant d'ouvrage, il fut réduit à la mendicité, qui l'accompagna durant sa vieillesse, et jusqu'à son tombeau.

Lucio Massari. *Lucio Massari* eut un esprit doux, enjoué, riant, aimait le plaisir, et il était plus occupé de la chasse et du théâtre, que de l'académie et du chevalet: ennemi du travail, il ne se décidait jamais à peindre quand il ne se sentait point d'humeur à le faire. C'est de là que ses ouvrages ne sont point en grand nombre, mais ils sont travaillés avec application, se font remarquer par leur grace et par leur fini; enfin, ils offrent un goût et une couleur, qui inspirent la gaîté. Le style de ce peintre se rapproche davantage de celui d'Annibal, que de celui de Louis, et il copia les ouvrages du premier, avec beaucoup de talent; il resta aussi pendant quelques mois à Rome, à son exemple, et dessina les plus beaux morceaux de la sculpture grecque. L'éclat de Passerotti, qui avait été son premier maître, brille aussi quelquefois dans sa manière, et l'on y retrouve plus souvent encore, la grace de l'Albane, son intime ami; il forma même une association d'études et de travaux avec ce dernier, et ils habitèrent long-temps une maison de campagne en commun. Le San Gaetan de Massari, au couvent des Théatins, offre une Gloire d'anges si gracieux, que l'on peut dire qu'ils sont dignes de son ami. Il n'est point rare de retrouver dans ses autres ouvrages, ces visages arrondis, cette délicatesse de chairs, cette suavité, ces scènes folâtres qui plaisaient tant à l'Albane. Parmi tous ses ouvrages, ceux qui sont le plus

vantés, en raison de leur beauté, sont, le *Noli me tangere* des Célestins, et les Noces de Ste-Catherine, à Saint-Benoît, sans parler de ses tableaux d'histoire, de la grande cour de San Michele in Bosco, dans lesquels on remarque des détails de la plus grande élégance.

Lorsqu'il se présentait quelqu'occasion de peindre des sujets forts et tragiques, il ne les refusait point, et les traitait sans y apporter cette grande étude de nus et de raccourcis, dont tant d'autres ont fait pompe. Mais guidé par une véritable intelligence de l'art, il y mit du naturel, de l'esprit, une belle couleur; et il les embellissait toujours par des figures élégantes et gracieuses, surtout celles des femmes. Tels sont les caractères de son Massacre des Innocents, dans le palais Buonfigliuoli, et la Chûte du Christ, aux Chartreux; tableau terrible pour la quantité, la variété, l'expression des figures, et au feu pittoresque duquel je ne connais aucun tableau de l'Albane, qui pourrait être comparé. On voit du même peintre, de petits tableaux de cabinet, toujours d'un bon dessin, et pour la plupart de teintes assez suaves. Ce que l'on y désire, quelquefois, est une plus grande dégradation de teintes dans le fond du tableau. Il eut parmi ses nombreux élèves, *Sebastiano Brunetti*, que Guide acheva de former, et qui fut un peintre délicat, mais dont la vie fut de trop peu de durée; puis *Antonio Randa* de Bologne. Malvasia écrit qu'il y a peu de bien à dire de ce dernier, et il semble faire allusion à un homicide qu'il commit à Bologne; du reste, il le range parmi les meilleurs élèves de Guido, puis de Massari, au style duquel il se conforma constamment.

Sebastiano Brunetti.

Antonio Randa.

Ce fut à cause de son talent, que le duc de Modène lui donna un asile dans ses États, et le déclara peintre de la cour, en 1614, s'il faut en croire l'Orlandi. Il travailla beaucoup dans le duché, et ensuite à Ferrare, surtout à Saint-Philippe. Il en fit autant dans le Polesin, où je vois que l'on a vanté, comme son meilleur ouvrage, le Martyre de Ste-Cécile, chez M. Redetti, à Rovigo. Il finit par se faire religieux, ce qui ne parvint pas à la connaissance de Malvasia, lequel, sans doute, aurait parlé de lui avec moins de sévérité.

Pietro Facini.

Pietro Facini commença à peindre dans un âge déjà fait, persuadé par le conseil d'Annibal, qui, d'après un dessin qu'il avait fait au charbon, et par plaisanterie, conjectura aussitôt qu'il deviendrait un grand peintre, s'il entrait dans son école. Il eut ensuite à se repentir de cette découverte, non-seulement parce que les progrès du Facini le rendirent jaloux de sa gloire, mais parce qu'en outre, il le vit sortir de son école, devenir son rival dans l'enseignement de la jeunesse, et même attenter à sa vie. Deux qualités transcendantes caractérisaient sont talent : d'abord, une vivacité de têtes et de mouvement, qui le font comparer au Tintoret, et une vérité de carnation qui faisait dire à Annibal lui-même, qu'il semblait que Facini broyât de la chair humaine avec ses couleurs : du reste, il n'offre rien qui excite l'admiration. Son dessin est faible, trop exagéré dans les corps nus des adultes, incorrect dans sa manière d'attacher les mains et les têtes ; il n'eut d'ailleurs pas le temps de se perfectionner, étant mort fort jeune, et même avant les Carraches, en 1602. On voit à Saint-François un tableau de sa main, représentant les Saints protecteurs

de Bologne, avec une troupe d'anges; genre de figures qui sont presque toujours ce qu'il y a de mieux dans ses peintures. On estime aussi, dans la galerie Malvezzi, et dans plusieurs autres de la ville, certains jeux ou danses d'enfants, dans la manière de l'Albane, mais en plus grande proportion. Il eut pour élève, Giovanni Maria Tamburini, qui, plus tard, se rapprocha du Guide, et qui se conforma bien davantage, par la suite, au style de ce dernier, ainsi que nous l'avons dit.

Francesco Brizio.

Francesco Brizio, génie véritablement extraordinaire, servit, jusqu'à l'âge de vingt ans, comme garçon dans une boutique de cordonnier. S'en étant, enfin, éloigné par la force de la tendance qui le portait vers la peinture, il apprit en peu de temps le dessin du Passerotti, et la gravure d'Augustin Carrache. Il commença tard à devenir peintre, sous la direction de Louis, et parvint, en peu de temps, à acquérir une réputation telle, qu'il a été appelé par plusieurs le premier des peintres de l'école des Carraches : il fut certainement au niveau de tous les meilleurs artistes, en exceptant les cinq premiers, et le Dominiquin, le plus universel de tous. On n'eut point à désirer en lui, comme dans le Guide, le talent de la perspective, ni, comme dans le Tiarini, l'art de faire les paysages, ni enfin, comme dans d'autres, la magnificence de l'architecture; car il surpassa tous ses concurrents dans tous les accessoires de ses peintures de San Michele in Bosco : c'est ainsi, du moins, qu'Andrea Sacchi en a jugé. Il offre la plus grande correction dans les figures; et aucun, peut-être, ne suivit de plus près les traces de Ludovico. On admire principalement la beauté de ses Anges,

mérite que l'on recherchait avec tant d'étude dans cette école; et il l'emporta même, dans ce genre, sur le Bagnacavallo, selon l'opinion du Guide. Son plus grand talent fut celui de l'imitation. Ce fut en partie pour cette raison, et en partie parce qu'il passait pour être irrésolu, qu'il manqua de secours et d'encouragements; et ce qui peut-être ne contribua pas moins à ce désavantage, fut que la plupart des bons peintres du même temps avaient plus d'élégance et de politesse que lui dans leurs manières. Cette comparaison nuisit au Brizio, qui était sans cesse obligé de mendier des travaux, et de les exécuter à vil prix. On a de sa main un des plus grands tableaux d'autel de la ville, et c'est le Couronnement d'une image de la Vierge, à San Petronio. On y remarque, sur le premier plan, un petit nombre de figures riantes et bien conçues, puis, dans le lointain, une multitude d'autres figures disposées et dégradées avec art. Cette peinture a un grand mérite aussi pour la force du coloris. Le même artiste fit aussi pour l'illustre famille Angellelli, dans un vaste cadre, le tableau de Cebete; ouvrage d'une année, dans lequel il montra de la profondeur, de l'imagination et le génie d'un grand peintre. Il existe de sa main un assez grand nombre de petits tableaux sur cuivre, dans lesquels il s'élève quelquefois jusqu'à la hauteur du Guide.

Filippo Brizio. Menichino del Brizio.

Philippe, son fils, et *Domenico Degli Ambrogi*, surnommé *Menichino* del Brizio, furent ses disciples les plus connus. Ils peignirent pour des particuliers plus que pour des églises. Le second devint un grand dessinateur, et fut employé pour les ornements d'appartements, pour les perspectives et les paysages à

fresque, tantôt en commun avec Dentone et Colonna, et tantôt seul. Ce fut, en outre, un peintre élégant de tableaux de cabinet. Il y représentait quelquefois de vastes sujets d'histoire, comme celui dont on lit la description dans le catalogue si riche et si bien ordonné des tableaux du chanoine Vianelli de Chioggia. Le peintre y a figuré l'Entrée d'un pontife dans la ville de Bologne. Il n'est point étonnant qu'il soit connu et apprécié aussi dans l'État Vénitien, ayant été le maître de Fumiani et celui de Pierantonio Cerva, qui peignit beaucoup dans le Padouan.

Giovanni Andrea Donducci, que la profession de son père fit surnommer le *Mastelletta* (*), semblait être né peintre. Mais indocile aux conseils des Carraches ses maîtres, il ne joignit point à ses dispositions naturelles l'étude des principes de l'art, et il demeura incapable, non-seulement de faire un ouvrage digne d'un maître, mais encore de bien dessiner un nu. Sa méthode expéditive ne tendait qu'à surprendre les yeux par un grand effet. Il chargeait ses peintures d'ombres, en sorte que les contours s'y trouvassent perdus, et il opposait à ces ombres des clairs assez forts. C'est ainsi qu'il dérobait aux connaisseurs les incorrections de son dessin, et satisfaisait les autres par une certaine originalité apparente. J'ai quelquefois soupçonné que ce peintre eut une grande influence sur la secte des peintres désignés par le nom de Ténébreux, laquelle se répandit ensuite dans l'État Vénitien, et dans presque toute l'étendue de la Lombardie. Ce qui l'aidait à se soutenir, était l'esprit qui animait son dessin, et l'i-

Mastelletta.

(*) C'est-à-dire, qui fabrique des petits vases.

mitation du Parmigianino, qu'il avait assez adroitement saisie, parce que c'était le seul parmi les peintres pour lequel il eût de la prédilection; il était doué en outre d'une certaine facilité naturelle qui lui faisait peindre en fort peu de temps des toiles d'une grande étendue: telles sont, la Mort et l'Ascension de la Vierge, qu'on voit à l'église des Graces, et d'autres sujets semblables qui ne sont point rares à Bologne; la Sainte-Irène des Célestins l'emporte peut-être sur toutes les autres. Lorsque le Mastelletta devint plus avancé en âge, et qu'il vit que l'on applaudissait les peintres dont le style était hardi et ouvert, il voulut essayer de suivre cette route nouvelle, mais ce fut avec peu de succès; car il n'était point doué des qualités qui auraient pu le faire valoir hors des ombres. Il avait peint dans son premier style, à l'église de Saint-Dominique, deux Miracles du saint, qui étaient ses chefs-d'œuvre; il les réduisit à sa nouvelle manière; et, depuis ce temps, ils sont rangés au nombre de ses productions les plus faibles. Dans ses tableaux de petites figures on observe la même diversité de manière: ceux de la première, tels que le Miracle de la Manne, dans le palais Spada, puis d'autres que l'on voit à Rome, sont fort estimés. Il a laissé aussi dans plusieurs galeries de petits paysages qui passent pour des ouvrages des Carraches; mais le goût original de la touche, très-remarquable dans le Mastelletta, le fait aisément reconnaître. Annibal était si satisfait des tableaux de galeries, dont il est ici question, qu'ayant l'auteur auprès de lui, à Rome, il lui conseilla de s'y établir et d'y faire toujours des travaux de cette espèce: conseil qui ne plut point à Donducci. Ce dernier fréquenta dans cette ville

l'atelier du Tassi, et ils se rendirent utiles l'un à l'autre en se communiquant réciproquement les lumières qu'ils avaient acquises. Il revint bientôt à Bologne, et s'y remit à exécuter des ouvrages de grande dimension; mais il éprouva de grands revers qui le déterminèrent à embrasser l'état de frère lai, d'abord parmi les Conventuels, puis parmi les chanoines de San Salvatore. Il ne fit point d'élèves qui méritent d'être rappelés : le seul *Domenico Mengucci*, de Pésaro, eut dans les paysages un style très-conforme à celui du Mastelletta, et cet artiste est plus connu à Bologne que dans sa patrie. Domenico Mengucci.

Outre les élèves de l'école des Carraches que nous venons de nommer, il y en eut encore plusieurs très-remarquables, tels que le Schedone, et d'autres dont il a déja été fait mention dans les écoles décrites précédemment, puis quelques-uns dont nous aurons à parler dans celles qui nous restent à parcourir. Un assez grand nombre encore trouveront leur place parmi les paysagistes de l'école bolonaise, ou parmi ses peintres de perspective. D'autres, qui s'appliquèrent aux figures, ont été à peine indiqués par Malvasia, soit parce qu'ils étaient encore vivants, soit parce qu'ils n'avaient point autant de célébrité que les précédents; mais ce n'est point une raison pour les condamner à l'oubli. Être des seconds, ou des troisièmes, là où Dominiquin et Guide sont des premiers, n'est point un rang à dédaigner. L'un de ces peintres fut *Francesco Cavazzone*, qui a écrit sur son art, et sur lequel le chanoine Crespi a recueilli une foule de notices. Il a surtout vanté une Madeleine aux pieds du Rédempteur. Ce tableau, véritablement digne d'un grand maître, orne l'église dédiée à la Sainte; dans la voie de San Francesco Cavazzone.



Vincenzio Ansaloni. Donato, Vincenzo Ansaloni est placé presque au même degré. On ne connaît en public que deux tableaux d'autels de sa main; mais ils suffisent pour nous le faire regarder comme un grand homme. *Giacomo Lippi*, Giacomo de Budrio. autrement *Giacomo* de Budrio, figure encore parmi les artistes recommandables. Ce fut un peintre universel; et ses sujets historiques à fresque font reconnaître un élève de Louis Carrache, non pas très-châtié, Piero Pancotto. à la vérité, mais pratique et expéditif. *Piero Pancotto* fit quelques peintures à fresque à San Colombano : ces productions sont méprisées à cause du sarcasme qu'elles offrent contre un curé qu'il y représenta en caricature sous la figure d'un St-Évangéliste; mais on les estime assez relativement à l'art.

On trouve, parmi les peintures de St-Michel in Bosco, dont il a déja été fait mention plusieurs fois, la Sépulture des SS. Valérien et Tiburce, par *Alessandro Albini*, peintre très-spirituel; l'Aumône de Albini, Campana, Razali et Bonelli. Ste-Cécile, par *Tommaso Campana*, qui ensuite adopta la manière du Guide; le St-Benoît au milieu des épines, par *Sebastiano Razali;* le Colloque entre Ste-Cécile et St-Valérien, d'*Aurelio Bonelli :* tous peintres recommandables, à l'exception du dernier, que Malvasia rejette comme indigne d'une école aussi féconde en élèves, dont la réputation devint brillante. Mais il arrive rarement qu'au milieu d'une grande fécondité, l'on ne compte pas parfois quelque faux germe.

Macchi, Rossi, Gilioli, Ferrantini, Porettano, *Florio* et *Jean-Baptiste Macchi*, *Enea Rossi*, *Hyacinthe Gilioli*, *Hyppolite Ferrantini*, *Piermaria Porettano*, *Antonio Castellani*, *Antonia Pinelli* (1),

(1) Cette Antonia fut la femme de Bertusio, et elle obtint l'estime de Louis Carrache, par la rare modestie qu'elle joignait

exposèrent en public quelques bonnes peintures à Bologne et dans les environs. C'est ainsi que *Jean-Baptiste Vernici*, qui fut depuis au service du duc d'Urbin, se fit connaître à son tour. Il n'y est rien resté d'*Andrea Costa*, ni de *Vincenzio Gotti*. Le premier, au rapport de Malvasia, laissa dans la Sainte Maison de Lorette, des morceaux admirables, qui aujourd'hui passent, si je ne me trompe, sous un autre nom. Le second vécut dans le royaume de Naples, et la plupart du temps à Reggio. On compte de son pinceau rapide, dans cette ville, 218 tableaux d'autels. Plusieurs autres de ceux de l'école des Carraches, renonçant à la peinture, se firent un nom dans la gravure en cuivre, ou dans la sculpture. L'académie fut dissoute par la mort de Louis, et les plâtres et les autres instruments de l'art qui s'y trouvaient, restèrent long-temps à Bologne. *Domenico Mirandola*, qui, à l'ouverture de l'académie de Facini, avait abandonné celle de Ludovico, étant devenu un habile sculpteur, s'enrichit des dépouilles de l'une et de l'autre, et tint en permanence un atelier, réglé selon la méthode de ses premiers maîtres, et lequel, par cette raison, fut appelé l'atelier des Carraches : mais les noms ne sont point les choses. La pureté du dessin ne se soutint point dans l'académie qui portait ce nom imposant; et même il y dégénéra. Il dut l'honneur de sa renaissance au Cignani, dont nous parlerons dans la quatrième époque.

Castellani et Pinelli. Gio. Battista Vernici.

Andrea Costa. Vincenzio Gotti.

Domenico Mirandola.

Nous nous sommes assez occupés des Bolonais. Ceux de Ravenne avaient, en 1617, un *Guarini*, peintre

Guarini.

à son goût pour la peinture. Son meilleur ouvrage, fait sur le dessin de Louis, est à l'Annonciation : elle y est représentée avec son mari.

d'un style solide, qui n'est pas sans ressemblance avec celui des Carraches, autant que peut l'indiquer une Piété de sa main à St-François de Rimini, où il écrivit le nom de son pays. Ils avaient aussi un *Matteo Ingoli*, dont nous avons fait mention en rendant compte de l'école vénitienne, dans laquelle il travailla toujours. Ils eurent ensuite la famille des *Barbiani*, qui a illustré son pays jusque dans ses dernières années. *Jean-Baptiste*, le plus ancien de cette famille, a été nommé par l'Orlandi. Je ne saurais dire quelle fut son école, si ce n'est qu'il a un charme qui rappelle le Cesi d'une manière frappante; mais il est dissemblable à ce dernier, quant à l'étude soignée des figures, et sa négligence le fait rester parfois au-dessous de lui-même. Son St-André et son St-Joseph, que l'on voit sur deux autels des Franciscains, la Ste-Agathe de l'église de ce nom, et d'autres de ses tableaux placés dans des lieux divers, sont autant de bonnes peintures à l'huile. On cite encore le Bassin de la chapelle de la Madonna del Sudore (*a*), dans la cathédrale; ce travail, où il a figuré une Assomption de la Vierge, plaît encore après que l'on a vu la Coupole de Guido à Ravenne.

Matteo Ingoli.

Jean-Baptiste Barbiani.

Un fils de Jean-Baptiste lui succéda dans sa profession, mais non dans son talent; et de ce dernier ou de quelque autre de la même famille, naquit Andrea *Barbiani*, qui coloria les quatre Évangélistes, dans les retombées du bassin que nous avons cité, et peignit une quantité de tableaux d'autel, à Ravenne et à Rimini,

Andrea Barbiani.

(*a*) Notre-Dame de *la Sueur*. On sait qu'en Italie on donne à la Vierge sainte mille épithètes de ce genre, qui se rattachent ou à quelque tradition ancienne, ou à quelque supertition populaire, ou à quelque fait particulier. (N. du T.)

En examinant sa manière, et, plus que toute autre chose, ses teintes, je le crois élève ou au moins prosélyte du P. *Pronti*, dont nous avons parlé avec éloge, il n'y a pas long-temps, en passant en revue les imitateurs de Guerchin. Nous avons en même temps fait mention du Gennari. C'est ici le lieu de rappeler un troisième peintre de la même ville, lequel, étant sorti de l'école du *Padovanino*, vécut dans sa patrie, où il fut plutôt peintre de cabinet que de sujets d'église. Son nom était Charles Leoni. Il peignit, à l'Oratoire, la Pénitence de David; ouvrage dans lequel il fut en concurrence avec le *Centino* et avec d'autres bons peintres de figures, qui étaient alors dans la Romagne. On trouve encore deux peintres de Césène, parmi les imitateurs du *Guerchin;* et je regarde comme certain, que beaucoup d'autres peintres de la Romagne travaillèrent sous ses yeux, puisqu'on l'a ainsi rapporté dans sa vie, mais sans indication de noms. *Faenza* eut, au temps des Carraches, un *Ferragus*, auquel on donne, comme nom de famille, celui de *Fanzoni* ou *Faenzoni*; surnom qu'il avait sans doute emprunté de sa ville natale. *Titi* rapporte qu'il fut élève de *Vanni*. Rome n'a de sa main que des peintures à fresque, à la *Scala Santa*, à St-Jean de Latran, et en plus grand nombre à Ste-Marie Majeure. Ce sont des sujets d'histoire, pris de l'évangile et d'un dessin correct, dont les teintes sont agréables et l'empâtement solide; tous furent faits en concurrence avec *Gentileschi*, *Salimbeni*, *Novara* et *Croce*. On voit dans la cathédrale de Foligno un St-Onuphre du même pinceau, et une grande quantité de peintures, à Ravenne, à Faenza, où il me sembla cependant tout autre.

Carlo Leoni.

Ferraù de Faenza.

J'ai trouvé, dans cette dernière ville, des connaisseurs qui le rangeaient au nombre des élèves des Carraches, d'après les tableaux desquels il étudia, peut-être, pendant quelque temps; et l'on n'a aucune peine à le croire, lorsqu'on a vu, dans la cathédrale, la Chapelle de St-Charles, ou sa Déposition de croix, aux religieuses de St-Dominique, ou sa *Probatique* de la confraternité de St-Jean, qui est celle de ses peintures la mieux conservée qui soit restée dans sa patrie, et celle qui offre le plus de conformité avec le style de Louis Carrache(1). L'on conserve, dans la même ville de *Faenza*, beaucoup de peintures d'un *Thomas Misciroli*, qui vécut après Ferragus, et que l'on nomme vulgairement le *peintre villageois*. Cet artiste dut sa réputation au talent naturel qui lui servit de guide,

(1) Je suis certain que son véritable nom de famille était *Fenzoni* (nom qui appartient à une maison noble éteinte à Faenza), et qu'il mourut dans sa patrie en 1645, à l'âge de quatre-vingt-trois ans. On raconte de ce peintre un trait révoltant; il tua, dit-on, par un seul motif d'envie, un jeune peintre de Faenza, nommé Manzoni, qui annonçait déja un grand talent, ainsi qu'on peut en juger d'après plusieurs de ses tableaux de chevalet qui nous sont restés. M. l'abbé Strocchi, juge de paix à Faenza, en possède deux. Ce Manzoni n'est pas moins estimé dans ses tableaux d'autels. On remarque surtout le Martyre de St-Eutrope, évêque, représenté dans l'église qui porte son nom. Ce peintre aurait figuré un jour parmi les plus grands maîtres, sans le crime qui mit fin à ses progrès et à sa vie. Ferraù ne rendit point à l'art ce qu'il lui avait enlevé dans la personne de ce jeune homme, et l'on ne peut considérer comme une compensation l'éducation pittoresque qu'il donna à deux de ses filles: Thérèse, qui travailla beaucoup dans sa patrie, et Claudia Felice, qui fit, peut-être, de meilleurs ouvrages à Bologne, où elle mourut, en 1703.

plutôt qu'aux préceptes de l'art. Ni son dessin, ni son expression, ni ses accessoires ne le recommandent, et souvent il péche dans toutes ces parties de la peinture. L'esprit de sa composition, ses teintes puisées dans celles du *Guide*, ses costumes à la vénitienne, le font ressembler à beaucoup de peintres de cette école; mais dans un petit nombre d'ouvrages, faits avec application. Le meilleur est à l'église de Sainte-Cécile, où il a figuré le Martyre de la Sainte. On y remarque un des bourreaux qui attise le feu, et dont la figure est presque toute copiée d'après le grand tableau de *Lionello* à Saint-Dominique de Bologne.

Gaspero Sacchi, d'Imola, ne m'est connu seulement que par quelques tableaux faits à Ravenne, et cités d'abord par *Fabbri*, puis par l'*Orlandi*. On ignora long-temps quelle était la véritable patrie du chevalier *Giuseppe Diamantini*, que quelques-uns ont appelé, par erreur, *Giovanni*; néanmoins on le reconnaissait généralement pour être de la Romagne: mais on trouve dans les *Antiquités du Picenum* (*), qu'il était de Fossombrone. Il vécut à Venise, où il laissa dans Saint-Moïsé une Épiphanie, dans laquelle on applaudit à un pinceau dégagé, ainsi qu'à une touche d'un bon effet. Ce peintre est plus connu dans les galeries que dans les églises, même dans l'État Vénitien, comme à Rovigo et à Vérone, où l'on voit de sa main, dans la maison Bevilacqua, quelques Têtes de philosophes, exécutées d'une manière originale. Ce genre de peinture formait presque son caractère, et

Gaspero Sacchi.

Giuseppe Diamantini.

(*) T. XXVIII.

il paraît qu'il l'avait emprunté à *Salvator Rosa.*

Paysagistes. Jetons maintenant un coup d'œil rapide sur les paysagistes, les peintres de fleurs et de perspectives, et enfin, sur tout ce qui appartient à la peinture de genre. Je remarquerai en passant, à propos de celle-ci, que les historiens qui m'ont précédé, n'en attribuent point l'amélioration aux Carraches, excepté par rapport au paysage; mais, je crois que leur principe fondamental, de bannir de la peinture tout ce qui est faux et de pur caprice et de suivre en toutes choses la nature et la vérité, dut influer sur les progrès de l'art en général, et perfectionner, depuis l'imitation de l'homme jusqu'à celle de l'insecte; depuis celle de l'arbre jusqu'à celle de l'arbuste; depuis celle des palais jusqu'à celle des chaumières. La même chose est arrivée depuis, en matière de littérature: après que l'on eut adopté le principe salutaire d'éviter l'affectation du dix-septième siècle, et de prendre pour exemple la pureté des grands classiques, la prose s'améliora depuis l'histoire jusqu'à la lettre familière, et la poésie, depuis le poëme épique jusqu'au sonnet.

Gio. Battista Viola. *Jean-Baptiste Viola* et Jean-François Grimaldi sont les deux prosélytes des Carraches qui, à cette époque, dominèrent parmi les paysagistes. Viola fut des premiers à bannir des paysages la sécheresse avec laquelle les Flamands les traitaient. Nous avons fait mention de cet artiste, en parlant de Rome, où il s'établit, où il orna de paysages à fresque plusieurs maisons de plaisance des grands de ce pays, et plus richement que toutes les autres, la Villa Pia. Il est rare de trouver de ce peintre des tableaux mobiles;

cependant, comme il avait fait une association de travaux à Rome avec l'Albane, pour les peintures de ce dernier, qui y sont restées, les connaisseurs y distinguent souvent les paysages de Viola, comme dans d'autres de l'Albane, à Bologne, ils reconnaissent souvent ceux de Mola. *Grimaldi* ne résida point aussi continuellement à Rome, mais il y passa un assez grand nombre d'années, travaillant pour plusieurs pontifes; et il en passa aussi quelques-unes à Paris, où il travailla pour le cardinal Mazarin et pour Louis XIV. Jean-François et Alexandre Grimaldi.

Il surpassa Viola en élévation de fortune, comme il le surpassait en talent; car il était bon architecte, excellait dans la perspective, peignait bien la figure, et grava en cuivre tous les paysages du Titien et les siens. On peut voir par ces estampes combien il était judicieux dans les détails agréables, dans ses ornements d'architecture. Il eut une manière beaucoup plus large que celle des Carraches, dans l'exécution des feuillages, et l'on trouve encore d'autres différences entre leur style et le sien, ainsi qu'il a déja été observé dans les *Lettere Pittoriche* (*). L'ouvrage de son pinceau s'accorde avec le caractère de son dessin. Sa touche est légère, son coloris plein de force : on l'accuse seulement d'avoir un peu trop abusé de la couleur verte. Innocent X l'employa en concurrence avec d'autres peintres, au Vatican et dans le palais Quirinal : on se plut même à le faire travailler dans les églises, principalement à Saint-Martin du Mont. La galerie Colonna est riche de ses vues, et on en trouve aisément dans d'autres galeries, par la raison qu'il n'était point aussi

(*) T. II, page 289.

recherché au-delà des monts, que Claude et Poussin. Au milieu d'un si grand nombre de tableaux, je ne doute point que quelques-uns ne soient l'ouvrage d'Alexandre son fils, lequel, au dire de l'Orlandi, fut disciple dans cet art et imitateur de Giovanni Francesco. Ses tableaux ne sont point aussi communs à Bologne, où, vers son temps, l'on vit fleurir d'autres bons peintres de paysages.

Benedetto Possenti.

Nous avons fait l'éloge de Mastelletta : nous ferons maintenant celui de Benedetto Possenti, élève de Louis Carrache, à cause de l'analogie du goût que l'on observe entre eux. Ce *Benedetto* peignit aussi les figures avec esprit; et on voit, outre ses paysages, des ports de mer, des embarquements, des marchés, des fêtes publiques ou d'autres scènes semblables. *Bartolommeo Loto* ou *Lotti*, jouit à son tour d'une grande estime. Il avait été d'abord disciple, puis devint compétiteur de Viola, et conserva toujours le style de l'école des Carraches. *Paul-Antoine Paderna*, disciple de Guercino, puis de Cignani, contrefit à merveille, dans ses paysages, la manière de son premier maître. *Antonio dal Sole*, qui, parce qu'il peignait de la main gauche, fut nommé le Monchino (*) des paysages, *Francesco Ghelli*, et *Philippe Veralli*, sortirent de l'école de l'Albani. On estime encore beaucoup dans les galeries, les vues champêtres de ces derniers.

Bartolommeo Loto.

Paolo Antonio Paderna.

Antonio dal Sole.

Ghelli, Veralli.

Peintres de fleurs, de fruits et d'animaux. Le Bossu de Cortone.

Annibal avait formé, ainsi que nous l'avons dit, un nouveau(**) Jean d'Udine, dans la personne de Pietro Paolo Bonzi, habile peintre de fruits, appelé autre-

(*) Ce nom signifie main coupée.

(**) T. II, page 254.

ment le *Bossu* de *Cortone*, ou le *Bossu* des *Carraches*. Deux Bolonais, *Antonio Mezzadri*, qui a rempli Bologne de ses fruits et de ses fleurs, puis *Antonmaria Zagnani* qui était chargé d'en faire même pour les princes étrangers, rivalisèrent de gloire. Ils furent surpassés l'un et l'autre par *Paul Antoine-Barbieri*, qui fut aussi original pour peindre les animaux, les fleurs et les fruits, que Jean-François, son frère, l'était pour peindre la figure. Il se livrait cependant peu à son art, parce qu'il était occupé du gouvernement de sa famille (1). Un écolier du Guide, milanais de naissance, mais établi à Bologne, devint plus célèbre que tous les précédents; ce fut *Pierfrancesco Cittadini*, plus communément désigné par le nom de *Milanais*. Quelques-uns de ses tableaux d'autel font voir qu'il était né pour de plus grandes choses; mais le goût et l'exemple de quelques peintres qu'il vit à Rome le bornèrent à peindre sur de petites toiles, ou sur de petites planches de cuivre, des sujets d'histoire et des paysages; et particulièrement à faire des tableaux de fruits, de fleurs, d'oiseaux morts, auxquels il ajouta parfois, des portraits, et des figures pleines d'agrément. Bologne renferme une multitude de ses peintures : ce genre fut utile aux peintres de per-

Antonio Mezzadri. Antonmaria Zagnani.

Paolo Antonio Barbieri.

Pier Francesco Cittadini.

(1) Comme chef de l'économie domestique, il s'était chargé d'écrire dans un livre les peintures que lui et son frère avaient exécutées, et le prix qu'ils en retiraient. A sa mort, Benedetto et Francesco Gennari continuèrent à y noter les ouvrages que celui de leurs oncles, qui avait survécu, fit dans les années subséquentes. Ce registre, d'une grande utilité pour connaître les époques et les prix des tableaux de l'école du Guerchin, passa, de la famille Gennari, dans les mains du prince Ercolani, qui a formé une collection précieuse de manuscrits et de livres rares relatifs aux beaux-arts.

spective, qui souvent demandaient à avoir avec eux le Cittadini et ses élèves pour faire leurs ornements.

Portraits. Giovanni Francesco Negri.

Giovanni Francesco Negri faisait dans le même temps des portraits parlants, mais sans aucun accessoire. Il avait été disciple de Fialetti, à Venise, où il eut pour condisciple le Boschini. Il finit par être dessinateur et graveur en cuivre. On peut voir l'éloge de Negri dans Malvasia et dans Crespi.

Perspective.

Bologne n'avait presque rien vu de grand dans le genre de la perspective jusqu'au Dentone (Girolamo Curti) qui en fut le restaurateur dans toute l'Italie. Je l'appelle le restaurateur, parce que Giovanni et Cherubino Alberti à Rome, les Sandrini à Brescia, et le Bruni à Venise, en avaient produit d'heureux essais. Agostino dalle Prospettive, et Thomas Lauretti même, l'avaient portée assez loin à Bologne, pour le temps où ils avaient vécu; mais leurs exemples, ou négligés, ou gâtés par leurs successeurs, n'avaient point procuré à l'art d'avantages durables; et même dans les villes de l'Italie, où l'on manquait de peintres de perspective, ou ils y étaient fort rares, et on les y considérait comme le rebut des figuristes. Dentone, aidé de ses compagnons, fit renaître cet art, l'ennoblit, lui donna plus d'extension. Etant sorti d'une filature de MM. Rizzardi, il commença avec Lionello Spada à essayer le dessin des figures; mais le trouvant trop difficile pour ses dispositions naturelles, il se tourna vers la perspective, et il apprit de Baglione à se servir de la règle et à tirer des lignes. Il ne voulut rien de plus de son maître; mais ayant acheté un Vignola et un Serlio, il y étudia les ordres de l'architecture, se fortifia sur la perspective, se forma un goût solide et bien ordonné, qu'il

Dentone.

perfectionna encore, lorsqu'il eut été à Rome et qu'il y eut observé les restes de l'architecture antique. Il médita profondément sur le relief qui est l'ame de cet art. Ses feintes corniches, les colonnades, les loges, les balustrades, les arcs, les modillons, réprésentés dans ses peintures, et vus de bas en haut, ont souvent laissé dans le doute, s'ils étaient formés par des stucs ou par quelqu'autre corps saillant, tandis que tout y est l'effet d'un clair-obscur bien ménagé, et réduit par le Dentone à une facilité, embelli par une vérité, par une grace que l'on n'atteint plus. Dans les couleurs il s'attachait à saisir le naturel des pierres et des marbres, rejetant les teintes de gemmes et de pierres dures, qui s'introduisirent ensuite à la honte de la vraisemblance. L'invention d'étendre de l'or en hachures sur les ouvrages à fresque, appartient à ce peintre. Il se servait de l'huile cuite, avec de la térébenthine et de la cire jaune, délayée ensemble, posées bouillantes avec un pinceau délié, à l'endroit des lumières et aux endroits où s'applique la feuille d'or. Cependant il fit un usage très-modéré de cette découverte, dont il abandonna l'abus à ses imitateurs. Jaloux de la durée de ses ouvrages: il commençait par ébaucher, puis recouvrait ensuite de couleurs son ouvrage, en faisant du tout un solide empâtement; et dans les lieux exposés à l'air, il ne se fia point à la chaux sans y mêler du marbre blanc finement pilé; comme dans la façade du palais Grimaldi. C'est ainsi qu'il donna un nouveau lustre aux églises et aux palais; et passant de là aux théâtres, il y offrit aussi un nouveau spectacle. Il peignait les plans les plus rapprochés, avec des ombres très-fortes, puis, les diminuant peu à peu, il les ter-

minait d'une manière légère et vaporeuse. Cette opposition d'énergie et de douceur, faisait paraître dans un petit espace une étendue immense, et elle augmentait tellement l'illusion du relief, dans les édifices qui y étaient réprésentés, que beaucoup de spectateurs, dans les premiers temps, montaient sur le théâtre pour en observer la réalité de plus près. Ce talent nouveau fit inviter plusieurs fois cet artiste à venir travailler hors de Bologne, tantôt à Ravenne chez le cardinal légat, tantôt à Parme et à Modène chez les souverains, ou à Rome chez le prince Lodovisi, pour lequel il peignit une salle, avec tant de succès, qu'elle éclipsa la réputation de la salle Clémentine, peinte par Giovanni Alberti, et regardée jusqu'alors comme un ouvrage incomparable.

Dentone avait coutume d'avoir avec lui un peintre de figures qui lui faisait les statues, les clairs-obscurs, les figures d'enfants, et quelquefois les animaux et les fleurs dont il orna ses édifices, parfois, même, avec trop peu de mesure. Les jeunes peintres, les plus habiles, empressés de s'avancer dans cet art et de s'y faire un nom, le servaient à l'envi. Il fut aidé dans les travaux de la salle des comtes Malvasia, au Trebbio, par Brizio, par Francesco et Antonio Carracci, puis par le Valesio. Il eut pour auxiliaire, dans la grande chapelle de St-Dominique, le Massari, qui fut encore le compagnon de ses travaux, dans la bibliothèque des PP. de San Martino, où il peignit la célèbre Dispute de Saint-Cyrille; il se servit, dans le palais de Tanara, de Guercino, qui y figura son grand Hercule. De même, il fut secondé ailleurs par Campana, par Galanino, par Spada; et Guide lui-même l'aida de quelque carton. Mais le plus

habile de ses compagnons fut *Angiol Michele Colonna*, qui, venu de Come, dans sa grande jeunesse, et ayant étudié quelque temps sous le Ferrantini, se réunit, enfin, au Dentone, et devint célèbre en Europe. Sa réputation devint, comme Crespi le raconte, celle du meilleur peintre de fresques, que Bologne eût jamais eu. Il retraçait avec esprit des figures d'hommes et d'animaux, et avait un talent supérieur pour la perspective ainsi que pour les ornements de toute espèce; ce qui le rendait capable d'entreprendre, seul, les plus grands travaux. Il peignit, sans aide, à Florence, une salle du palais, et à Saint-Alexandre de Parme, une chapelle. Dans la tribune de cette église, la perspective est de sa main, et les figures sont du Tiarini. Dans plusieurs autres lieux, la perspective fut de Dentone, et les figures de Colonna. C'était un talent qui lui était propre, que de savoir, quel que fût le peintre aux travaux duquel il s'associait, se conformer à son esprit et à son style, de sorte que tout l'ouvrage semblait conçu par une seule tête et exécuté par une seule main. Il n'avait pas besoin non plus de beaucoup de temps. Tandis que son compagnon s'occupait de son propre travail, il hâtait le sien avec une vivacité, un accord admirables; ce qui le fit rechercher par tous les peintres, et principalement par Dentone, qui l'eut auprès de lui depuis son retour de Rome jusqu'à sa mort. Angiol Michele Colonna.

Pendant que ces deux habiles peintres soutenaient avec éclat leur profession, leur atelier voyait croître *Augustin Mitelli*, jeune homme du plus heureux génie, et qui n'était point étranger à la figure, qu'il apprit à faire sous les yeux des Carraches, s'il faut en Agostino Mitelli.

croire Passeri : et il fut très-savant dans la perspective aussi bien que dans l'architecture qu'il apprit de Falcetta. Lorsque les deux amis peignaient, à Ravenne, le palais archiepiscopal, et aux cours de Parme et de Modène, Mitelli aidait, tantôt le peintre de figures, et tantôt le peintre de perspective; mais ce second art était celui qui lui plaisait le plus, et celui auquel, enfin, il se livra tout entier, en se séparant de ses maîtres. Ses premières productions excitèrent un enthousiasme général, non point qu'elles égalassent la force, la solidité, la vérité de Dentone, mais parce qu'elles avaient un charme, une douceur, que l'on n'a plus retrouvés, et qui devaient le faire proclamer, presque, un Guide dans la perspective. Il avait applani par un certain goût original, les difficultés rigoureuses de l'art, adouci les profils, rendu les teintes plus délicates, introduit un style de feuillages, de cartouches, et d'arabesques mêlés d'or, qui respirait la grace. Les idées des ornements étaient variées selon les édifices; différentes dans les églises, dans les salles, dans les théâtres : chaque ornement avait sa place convenable, et un intervalle juste le séparait des autres; tout l'ouvrage, enfin, accordé avec une douce harmonie, retraçait, en quelque sorte, aux yeux qui n'étaient point accoutumés à ces sortes d'illusions, les palais enchantés des romanciers. Les premiers compagnons de Mitelli, furent deux de ses condisciples en perspective, André Sighizzi, et Jean Paderna; quelquefois même le peintre de perspective Ambrogi : noms qui ne sont point sans honneur dans l'histoire des arts, mais qui n'étaient point au niveau d'un tel collaborateur.

Le seul Colonna semblait né pour partager ses tra-

vaux, comme il le fit en effet, lorsque la mort lui eut enlevé Curti. Il se forma entre eux une association qui fut, pour ainsi dire, comme le second acte de la vie d'Angiolo Michele; association qui, fondée sur l'estime et sur l'intérêt réciproques, nourrie par les relations et par les procédés de l'amitié la plus vraie, dura pendant vingt-quatre ans; c'est-à-dire jusqu'au moment où la mort de Mitelli vint l'interrompre. Durant cet intervalle, les deux amis multiplièrent, à Bologne, les beaux modèles de l'art; et l'on range parmi leurs productions les plus célèbres, la chapelle du Rosaire, et la salle des comtes Caprara. Ailleurs, et principalement dans les palais Bentivogli et Pepoli, Augustin fit seulement des architectures; et dans d'autres on voit de ses tableaux de perspective à la gouache, avec des figures de *Gioseffo*, son fils, peintre imitateur de Torre, qui même grava mieux qu'il ne peignit. Hors de Bologne le *Mitelli* et le Colonna étaient toujours appelés ensemble : à Parme, à Modène, à Florence ils le furent par les souverains de ces divers états; à Gênes, par le marquis Balbi; à Rome, par le cardinal Spada, dont ils agrandirent, en quelque manière, la salle, et la rendirent plus magnifique avec des colonnades feintes et des enfoncements artificiels; ils y introduisirent même des escaliers figurés, où l'on voit monter et descendre une innombrable variété de figures avec des costumes étrangers et divers. Invités plus tard à venir à la cour de Philippe IV, ils lui ornèrent, à Madrid, trois chambres et une salle immense, où Colonna fit la peinture si célèbre de la Fable de Pandore. Ils demeurèrent deux ans à cette cour, et ce furent les deux derniers de la vie de Mitelli, qui y mourut,

Gioseffo Mitelli.



regretté de toute la cour et de tous les artistes, à la tête desquels était alors Diego Velasquez.

École de Colonna et de Mitelli.

Colonna retourna en Italie, et on pourrait appeler le troisième acte de sa vie les vingt-sept années qu'il y vécut encore; se servant, dans les premiers temps, pour les perspectives, de *Giacomo Alboresi*, élève habile de *Metelli*, et dans les autres années, de *Giovacchino Pizzoli*, son propre disciple; comme aussi parmi les paysagistes, Crespi ajoute *Giovanni Gherardini* et *Antonio Roli*; que le chevalier Titi appelle *Rolli*, et dont les vues d'optique de la Chartreuse de Pise sont vantées, par cet écrivain, comme des prodiges de l'art (*). Toute l'école de Colonna est comprise dans ce ternaire. Malvasia observe qu'Angiol Michele même, trouva de l'utilité dans la société de Mitelli, pour ce qui regarde la perspective; non pas qu'il ait égalé jamais l'ami qu'il avait perdu, mais parce que dès lors il adopta une manière beaucoup plus agréable. On aperçoit ses progrès dans la coupole de Saint-Blaise, dans la voûte, et dans une petite chapelle de Saint-Barthélemi, peinte depuis son retour d'Espagne : ses travaux de cette époque sont encore plus nombreux à Ponzacco, maison de plaisance du marquis Niccolini de Florence; à Padoue, dans un des palais Morosini; enfin, à Paris, chez M. de Lionne, secrétaire d'état du Roi de France. Colonna vécut jusqu'à l'âge de quatre-vingts-six ans, et laissa, en mourant, une multitude innombrable de professeurs d'un art que lui et ses deux collègues avaient presque créé entièrement.

Giovacchino Pizzoli. Giovanni Gherardini. Antonio Roli.

J'ai nommé divers jeunes peintres de ces écoles;

(*) Page 301.

et ceux-ci, à leur tour, formèrent des sociétés et parcoururent l'Italie, servant, tour à tour, les souverains et les grands seigneurs, et laissant de toute part des élèves. Jamais art ne se propagea plus rapidement : *Giovanni Paderna*, élève de Dentone, et le plus heureux imitateur du Mitelli qu'il y eût jamais, se réunit à *Baldassare Bianchi*. Paderna étant mort, et Bianchi étant devenu gendre de Mitelli, il fut accompagné par son beau-père, avec *Giovanni Giacomo Monti* : cette société fut encore bien accueillie en Italie, et surtout à Mantoue, où ils furent pensionnés. Leur peintre de figures fut *Giovanni Battista Caccioli*, de Budrio, élève de Canuti, et bon imitateur de Cignani : il reste de sa main des fresques et des tableaux d'autels; puis des tableaux de cabinet, surtout des têtes de vieillards, fort estimées. *Giacomo Alboresi*, autre gendre de Mitelli, travailla beaucoup pour la cour de Parme et fit un assez grand nombre de peintures pour celle de Florence; puis pour la maison de plaisance de Capponi di Colonnata ; il fut secondé, pour les figures, par Fulgence Mondini, et après la mort de celui-ci, dans cette ville, par Jules-César Milani, qui était le meilleur élève de Torre. Domenico Santi, appelé aussi Mengazzino, fut encore l'un des élèves les plus habiles de Mitelli, et il a laissé, à San Colombano, aux Servites, et dans le palais Ratti, de belles perspectives, avec des figures de Giuseppe Mitelli, de Burrini, et davantage encore de Canuti; il ne quitta point son pays, et l'on regarde comme précieuses, dans les cabinets, ses perspectives sur toile, que l'on a parfois de la peine à distinguer de celles d'Augustin. Andrea Sighizzi, père de trois peintres, dont il fut le maître,

Giovanni Paderna. Baldassare Bianchi. Giovanni Giacomo Monti. Giovanni Battista Caccioli. Giacomo Alboresi.

travailla aussi à Turin, à Mantoue, et à Parme, où il resta au service de la cour; qui lui accorda une pension : le plus habile de ses compagnons fut Pasinelli. Il serait trop long de rassembler les noms de tous les peintres de perspective qui sortirent de ces écoles, et qui n'en furent peut-être pas tous également dignes. Aucun art ne s'était propagé plus promptement, mais aucun ne dégénéra plus vite. Le caprice succéda aux saines doctrines de l'architecture, et le caprice alla jusqu'à l'extravagance, quand le goût de Borromini se fut répandu dans toute l'Italie; au point que l'architecture, qui est la partie essentielle de cet art, commença peu à peu à n'être plus regardée que comme un accessoire; toute l'attention et l'étude se portant sur les vases de fleurs, les festons, les fruits, les feuillages; enfin sur certaines bizarreries appartenant au genre des grotesques; bizarreries contre lesquelles Algarotti et Crespi déclamèrent avec raison, et non sans quelque fruit.

Giovannino de Capugnano.

Nous devons, enfin, placer à l'extrémité de cette période *Giovannino de Capugnano*, puisque Malvasia et l'Orlandi se sont arrêtés si long-temps au récit de sa vie, et que son nom est encore célèbre de nos jours, dans les ateliers des peintres. Ce Capugnano, dans le délire heureux de son imagination, se persuada qu'il était peintre, à peu près comme cet ancien, dont parle Horace, se croyait riche, et possesseur d'autant de vaisseaux, qu'il en entrait dans le port d'Athènes. Son plus grand talent était de faire des croix pour les angles des bâtiments et de vernir les balustres. Il se mit ensuite à peindre des paysages en détrempe, où l'on voyait, dans des proportions mons-

trueuses, des maisons plus petites que les hommes, des hommes plus petits que les brebis, et celles-ci moins grandes que les oiseaux. Applaudi dans son village, où il exerçait son singulier talent, il voulut se montrer sur un plus grand théâtre, et passa, des montagnes qui l'avaient vu naître, à Bologne. Il y ouvrit un atelier, et il demanda aux Carraches, qui, seuls, lui paraissaient en savoir un peu plus que lui, un jeune homme qu'il pût instruire dans son atelier. *Lionello Spada*, dont la tête était vive et l'esprit enjoué, y alla, et y demeura quelque temps, copiant ses dessins avec toutes les démonstrations du respect qu'il aurait eu pour un maître. Lorsqu'il eut jugé à propos de mettre fin à cette plaisanterie, il lui laissa dans sa chambre une belle tête de Lucrèce, peinte par lui-même, et écrivit sur la porte quelques *octaves* à la louange de son prétendu maître, c'est-à-dire, des louanges dérisoires. Le naïf Capugnano se plaignit de Lionello, comme d'un ingrat qui, ayant appris, en si peu de temps, à peindre aussi bien avec le secours de ses dessins, l'en récompensait d'une manière si coupable : mais les Carraches lui découvrirent à la fin toute la mistification. Ce fut, pour ainsi dire, un ellébore qui le guérit. Dans quelques galeries de Bologne, on conserve de ses peintures, comme des morceaux qui ont quelque intérêt pour l'histoire (1); et qui, malgré le grand sérieux avec lequel l'auteur les exécuta, divertissent autant qu'une caricature quelconque des *Miel*, ou des *Cerquozzi*. Ceux qui se plairaient à voir un second exemple de folie et d'imbécillité en peinture, peuvent

(1) *Lett. Pitt.*, T. II, page 53.

lire dans Crespi (*) l'histoire d'un Pietro Galletti, qui, s'étant figuré aussi qu'il était peintre, servit d'amusement à des élèves de peinture, qui lui décernèrent solennellement le doctorat de leur art, dans la cave d'un monastère.

QUATRIÈME ÉPOQUE.

Le Pasinelli, et plus encore le Cignani, font une révolution dans la peinture bolonaise. — De l'Académie Clémentine, et des membres de cette société.

Académie Clémentine. La dernière époque de l'école bolonaise peut dater de quelques années avant 1700, c'est-à-dire, lorsque Lorenzo Pasinelli et Carlo Cignani eurent opéré une espèce de révolution dans la peinture. Les peintres qui avaient professé les principes des Carraches, et qui avaient imité Louis, avaient déja disparu, ainsi que ceux qui s'étaient créé une manière nouvelle; et les élèves de ceux-ci, qui demeuraient attachés à leur style, n'étaient plus qu'en fort petit nombre. Les *Gennari*, qui suivaient les traces de *Guerchin*, existaient encore ainsi que *Giovanni Viani*, autrefois élève de Torre, et quelques autres peintres dont les noms sont moins connus. Pasinelli lui-même cessa de vivre au commencement du nouveau siècle, et toute la vogue de l'enseignement demeura au *Cignani*. Il lui donna même encore plus d'étendue, lorsqu'une académie publique de beaux-arts ayant été formée dans la ville, il

(*) Page 141.

en fut créé directeur à vie. On peut voir ces particularités dans la belle *histoire de l'Académie Clémentine*, écrite par *Giampietro Zanotti*. C'est là que l'on trouve les commencements et les progrès de cette célèbre société, qui, en 1708, reçut la sanction et le nom de Clément XI. Le sénat lui conféra son local, et elle dut son organisation au comte *Ferdinand Marsili*, qui lui fournit, en outre, une multitude de secours, et dont la libéralité fut imitée par d'autres grands personnages. On lit, dans cette même histoire, les vies des académiciens jusqu'à l'année 1739. Le chanoine Crespi a fait d'utiles suppléments à l'histoire de *Zanotti*, ainsi qu'à d'autres plus anciennes, et ce sera sur ces deux ouvrages récents que je fonderai mes récits, non sans quelque examen préalable. Pour en bien saisir le fil, il faut remonter à l'année 1670 ou environ, lorsque *Pasinelli* et *Cignani*, revenus de Rome, commencèrent à enseigner et à travailler chacun selon sa méthode. Lorenzo avait une prédilection décidée pour le dessin de Raphaël, joint au charme de Paul Veronèse, Carlo se plaisait à la grace du Corrège, unie à la science d'Annibal ; et l'un et l'autre avait fait, à Rome, des études analogues à ses dispositions naturelles. On dit qu'ils eurent, un jour, entre eux, une longue discussion, sur la prééminence de mérite entre Raphaël et Corrège. On peut regretter qu'il ne soit point intervenu, comme tiers, quelque nouveau *Borghini* qui aurait rédigé cette conversation en dialogue, et l'aurait transmise à la postérité. Par la suite des temps, Cignani l'emporta en réputation sur *Pasinelli*, qui ne manqua pas pour cela de qualités, que *Cignani* aurait pu lui envier. Ce fut une conduite sage

Naissance du nouveau goût.

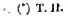
et généreuse de leur part, que de faire chacun l'éloge de son compétiteur, et de s'abstenir de cette rivalité, qui accuse toujours la petitesse chez les grands peintres, comme chez les grands littérateurs. Ainsi, lorsque l'Académie Clémentine eut été instituée, les élèves des deux maîtres se réunirent sans peine, pour faire partie de cette nouvelle société, et consentirent volontiers à être présidés par Cignani, qui venait d'être nommé leur chef par un diplôme du pontife. Depuis cette époque, le style de Cignani prévalut; mais il s'en est formé en outre de nouveaux, composés de deux ou de plusieurs manières que l'on peut appeler nationales. Chaque style, toutefois, y offre du caractère des Carraches, parce que les jeunes dessinateurs y commençaient leurs études par les ouvrages de ces trois grands peintres. On remarque même, dans quelques artistes de cette académie, une imitation trop évidente des Carraches et des autres maîtres du premier ordre; car ils offrent souvent des figures pillées de tel ou tel autre peintre ancien, et ils en composaient comme un centon, tel qu'on l'a fait quelquefois des vers d'un ou de plusieurs poètes. L'étude du beau idéal fit aussi quelques progrès dans ce temps, grace aux plâtres dont l'académie fut pourvue. Le coloris n'y fut point négligé; mais, dans les commencements de cette ère de la peinture, on suivit je ne sais quelle méthode, composée de plusieurs, par laquelle les ombres ont encore été multipliées, et ont pris une couleur de rouille. Vers la moitié de la même époque, les couleurs fausses et de fantaisie commencèrent et continuèrent à avoir des fauteurs. Cette contagion même ne se fit pas sentir dans la seule école de Bologne. *Balestra*, dans une

lettre de l'année 1733, qui est insérée parmi les *Pittoriche* (*), déplorait la décadence de *toutes les écoles d'Italie*, égarées par de mauvaises méthodes. Il avait à Vérone trois élèves capables de grandes choses : Pecchio qui devint un habile paysagiste, Rotari et Cignaroli ; et il semble qu'il craignit qu'ils ne fussent entraînés à leur tour par l'exemple général, surtout le dernier. « Je crains, dit-il, que celui-ci ne se laisse emporter « par le torrent, et ne s'enthousiasme de cette manière « idéale de peindre par touches, et de négliger les « saines pratiques. » Mais il n'est point encore temps de parler de ces altérations.

Revenons maintenant aux deux premiers chefs d'école. *Pasinelli*, qui mourut le premier, sera celui que nous examinerons d'abord ; il avait été formé dans son art par Cantarini, puis par Torre, de l'école duquel il sortit très-jeune ; c'est peut-être par cette raison qu'il ne parvint jamais à une entière correction de dessin, quoiqu'il y surpassât Paul, qui était son modèle favori. Il ne l'imita point à la manière des sectaires, mais il en emprunta la noblesse, et l'art de faire projeter ses personnages.

Lorenzo. Pasinelli,

Mais il puisa ailleurs l'idée de ses têtes et la distribution de ses couleurs. Il était aussi naturellement porté à surprendre par l'appareil de compositions riches, vastes, et spirituelles ; telle est, à la Chartreuse, l'Entrée de Jésus-Christ à Jérusalem et son retour aux limbes ; ou l'histoire de Coriolan dans la maison Ranuzzi, répétée dans plusieurs galeries : on ne peut voir ces peintures sans reconnaître en Pasinelli un grand feu pittoresque,


(*) T. II.

une rare originalité d'idées, et un certain caractère de grandeur, qui ne fut jamais le partage des hommes médiocres. Au milieu de ces qualités, on le trouve quelquefois un peu forcé dans ses mouvements; et on lui a quelquefois reproché de l'excès dans l'imitation de Paul, par rapport aux parures, aux modes nouvelles et bizarres; c'est ainsi que dans la Prédication de Saint-Jean-Baptiste, Taruffi, émule de Pasinelli, crut voir, non pas un désert de la Judée, mais la place vénitienne de Saint-Marc. Ce peintre sut, d'ailleurs, se modérer suivant les sujets, comme dans la Sainte-Famille que possèdent les Carmes déchaussés; ouvrage qui rappelle l'Albane. Il travailla davantage pour des particuliers que pour le public; il était constant dans l'esprit de ses ouvrages, varié dans le coloris. Il existe de ses tableaux de cabinet, dont le moelleux, uni à je ne sais quoi de gai et de brillant, les ferait prendre pour des peintures lombardes ou vénitiennes, surtout quelques-unes de ses Vénus, que l'on croit être des portraits de l'une de ses trois femmes. Dans d'autres de ses ouvrages on trouve peu de relief, des couleurs brutes, des teintes assez conformes à celles des Bolonais qui précédèrent les Carraches; et je pense que ces dernières sont des productions, ou de sa première jeunesse, ou des derniers temps de sa vie.

Carlo Cignani.

Le chevalier *Carlo Cignani*, fut, comme nous l'avons dit ailleurs, un des quatre premiers peintres de son temps, d'un génie plus profond que rapide, d'une main facile à entreprendre des travaux, difficile, et presque impossible à contenter lorsqu'il s'agissait de les terminer. La Fuite de Joseph, que les comtes Bighini d'Imola ont de cet artiste, fut l'ouvrage de six mois;

et l'on en cite d'autres exemples semblables : il paraît toujours fini, jamais forcé, et sa facilité fut un de ses dons les plus précieux. Les inventions de Cignani rappellent quelquefois l'Albane qui fut son maître. Il fit, pour un monastère de Plaisance, une Conception de la Vierge, qui, vêtue d'une robe blanche, écrase la tête du serpent; elle a auprès d'elle son fils encore enfant, vêtu d'une pourpre éclatante, et qui pose son pied sur celui de sa mère, avec autant de grace que de dignité. Combien de choses dit cette action; que de sublime elle renferme (*a*) ! La Naissance de la Vierge, dans la cathédrale d'Urbin, a aussi quelque chose de neuf et de poétique; mais ce tableau fut censuré, à Rome, à cause de son originalité même. Cignani fut aussi un judicieux compositeur; et, à l'exemple des Carraches, il distribua ses figures de manière que ses tableaux paraissent toujours plus grands qu'ils ne sont en effet. On aime à contempler, à San Michele in Bosco, les trois sujets sacrés que le même peintre a retracés dans quatre ovales, soutenus chacun par deux petits anges, d'une si grande beauté, que Bologne n'en renferme point d'autres qui les surpassent; et l'on n'est pas moins charmé de ces deux autres de la salle publique, où il représenta François I[er], guérissant des écrouelles, et l'Entrée de Paul III à Bologne. Une autre de ses peintures, dans le palais du jardin Ducal, à Parme, offre moins de grandiose, mais plus de véritable charme. Augustin Carrache avait décoré le pla-

(*a*) On voit aisément que le sujet de ce tableau n'est qu'une allégorie théologique; car, l'Enfant-Jésus ne pourrait pas figurer d'une autre manière dans une action où le peintre a voulu exprimer la Conception de la Vierge. (N. du T.)

fond de l'une des salles de ce palais. Cignani y figura sur les parois plusieurs Fables emblématiques, de la puissance de l'amour; et s'il ne surpassa point ce grand maître, beaucoup de connaisseurs jugent qu'au moins il l'égala. Quant au dessin, ce fut toujours Corrège qui fut l'objet de son émulation; mais il conserva, néanmoins, dans ses contours, dans ses traits pleins de grace et de noblesse, dans ses plis largement disposés, je ne sais quoi d'original qui le fait distinguer des Lombards : il recherchait moins qu'eux les raccourcis, mais il s'attacha davantage à la solidité de l'empâtement, à l'éclat, à la vivacité des couleurs, comme le Corrège, en y mêlant toutefois une suavité que Guide seul avait pu atteindre. Il étudia, surtout, le clair-obscur, et apprit à donner aux objets une rondeur qui charme la vue, quoique dans certains objets elle paraisse excessive et poussée au-delà des bornes du vrai.

Les tableaux d'histoire du Cignani sont rares; mais on ne peut pas en dire autant de certains tableaux, composés d'une ou de deux demi-figures. Ses Madones sont encore plus mutipliées : le palais Albani en renferme une très-belle, qui fut peinte pour Clément XI, avec l'Enfant-Jésus. Les princes Corsini ont aussi du même pinceau, une Madone dans la douleur; elle est d'une beauté achevée, ainsi que l'Ange qui la console. Personne ne saurait décider si le Cignani peignit mieux à l'huile ou à fresque; genre dans lequel prévalurent les meilleurs peintres. Il passa les dernières années de sa longue vie à Forlì, où il établit sa famille, et où il laissa le plus grand monument de son génie, dans une vaste Coupole qui est peut-être la plus remarquable des productions de la peinture du dix-

huitième siècle. Le sujet est l'Assomption de la Vierge, comme dans la cathédrale de Parme ; et ici, comme là, il a figuré un véritable Paradis, qui excite une admiration toujours plus vive, à mesure qu'on le contemple. Il y passa environ vingt ans, y travaillant de temps en temps ; puis retournant quelquefois à Ravenne pour consulter la Coupole du Guide, à laquelle il emprunta l'idée de son beau Saint-Michel, et de quelques autres figures. On dit que ce fut contre son vœu que l'on démonta les échafaudages ; car il ne se lassait jamais de retoucher son travail, afin de le réduire à cette perfection exquise qui formait le caractère de son talent.

Élèves de Pasinelli.

Je passe de ces deux maîtres aux disciples de l'un et de l'autre, et j'en ajouterai encore quelques-uns qui sortirent de diverses autres écoles. Pasinelli eut la chance heureuse de recevoir dans la sienne plusieurs élèves fort habiles de Canuti, maître excellent, lorsque ce dernier partit de Bologne. L'un d'eux fut *Giovanni Antonio Burrini*, lequel, sans jamais oublier la manière de son premier maître, se passionna pour la manière de Paul, dont Pasinelli était si épris lui-même. Giovanni Antonio y paraissait naturellement disposé par la fécondité de son génie et par l'incroyable ardeur qu'il apportait au travail. Il étudia beaucoup le peintre véronais, à Venise, et souvent il l'imita dans ces peintures que l'on appelle celles de son premier style. Celle qui ressort le plus dans le monde, est une Épiphanie peinte pour la noble famille *Ratta*, et qui ne le cède pas à beaucoup d'autres morceaux de cette collection. Il figura ensuite un Martyre de Ste-Victoire, dans la cathédrale de la Mirandola, en concurrence avec *Giovanni Gioseffo del Sole*, qui, voyant le tableau de

Giovanni Antonio Burrini.



son rival, en demeura découragé ; mais *Pasinelli*, leur maître à tous deux, le ranima en lui prédisant qu'il deviendrait un meilleur peintre que Burrini, lequel, trahi par sa facilité même, finirait par n'être plus qu'un peintre de pratique. La prédiction se vérifia de point en point. Burrini continua, pendant plus de quinze ans, à peindre avec assez de soin ; et il se montra bon peintre de fresques chez le prince Carignan, à Turin, et à Lovellara ; mais surtout à Bologne. Quelques-uns l'ont même nommé le *Pierre de Cortone*, ou le *Giordano* de son école. Ses peintures d'histoire à fresque des maisons *Albergati*, *Alamandini*, *Bigami*, et les autres productions de ses premiers temps, méritent sans contredit d'être vues. Mais, lorsqu'il commença ensuite à se voir une famille, l'avidité de gagner de l'argent le fit s'abandonner peu à peu à sa facilité, et il prit un nouveau style, qui eut plus de prosélytes que le premier, tant les hommes ont un penchant naturel à la paresse. *Giovanni Gioseffo del Sole* aspira, au contraire, à devenir chaque jour plus parfait, et il s'éleva à l'une des premières places parmi les peintres de son temps ; toujours employé par de grands seigneurs italiens ou étrangers, et appelé à deux cours, celle de Pologne et celle d'Angleterre, il suivit pendant quelque temps un style assez conforme à celui de Pasinelli, et pour le puiser aux mêmes sources, il retourna plusieurs fois à Venise. Il n'atteignit point cette grande beauté à laquelle son maître était parvenu dans les sujets gracieux, quoique, dans plusieurs ouvrages, il paraisse d'une élégance remarquable, principalement dans les cheveux et dans les ailes des anges, ainsi que dans les accessoires, tels que les voiles, les bracelets,

Giovanni Gioseffo del Sole.

les couronnes, les armures. Il montra même plus de disposition que le Pasinelli à traiter des sujets graves; fut meilleur observateur de mœurs, plus réglé dans sa composition, plus savant dans l'architecture et dans les paysages : il est presque unique dans ce dernier genre. Les plus beaux qu'il ait peut-être jamais faits, se voient dans la maison Zappi, à Imola : ils représentent un soir, une nuit et une aurore. Les détails en sont beaux, et les teintes adoucies, suivant que les sujets l'exigent; mais ses autres ouvrages brillent, pour la plupart, de magnifiques réflets de lumières vives, telles que les lumières sacrées, et celles des visions célestes. On remarque, dans ce genre, le St-Pierred' Alcantara à Sant' Angiolo de Milan. Gian Gioseffo fut aussi plus fini et plus exact que Pasinelli, non pas qu'il ne sût aussi bien qu'un autre, accélérer son travail; mais il regardait comme indigne d'un honnête homme, de ne point donner à ses ouvrages toute la perfection dont il est capable. Lorsqu'il peignait à Vérone pour l'illustre famille *Giusti*, dans laquelle sont restés plusieurs de ses tableaux de mythologie et d'histoire sacrée, véritablement fort beaux, il acheva, en une semaine, un Bacchus et une Ariane; ouvrage auquel les peintres reconnurent un grand mérite. Il effaça ensuite presque tout ce travail, et le refit à son gré, en disant qu'il lui suffisait d'avoir montré qu'il pouvait contenter les autres par sa célérité, mais qu'il voulait et devait se contenter lui-même par le soin qu'il apportait à son travail. Aussi, sa fresque de St-Blaise de Bologne, qui est le plus considérable de ses ouvrages, ne fut-elle donnée comme finie qu'après un long espace de temps; et, quant à ses tableaux d'autel, qui sont en petit nombre et

fort estimés, et à ses tableaux de cabinet dont il existe une grande quantité, il y mit des prix très-élevés, ne voulant jamais peindre avec négligence. On distingue dans ce peintre, comme dans beaucoup d'autres, deux manières; et la seconde est celle qui se rapproche de celle de *Guido Reni*. J'ai lu qu'il s'y appliqua fort tard, et qu'il y réussit moins bien. Il me semble qu'une très-grande partie de ses peintures rappellent le Guide, et que ce n'est ni en peu de temps, ni par faveur qu'il a pu mériter le surmom de *Guide* moderne, que lui donnent encore tant d'hommes éclairés.

École de Giovanni Gioseffo del Sole.

Je ne crois pas que d'autres peintres de ce temps aient eu plus de prosélytes, que *Giangioseffo* del Sole, à l'exception de Solimene, pour qui lui-même avait une grande estime. Il alla jusqu'à Macerata, exprès, pour voir les peintures que le peintre de Nocera avait faites pour les comtes Buonaccorsi: il laissa aussi dans cette ville, chez ces derniers, et à l'église des Vierges, quelques-uns de ces ouvrages. Je ne sais si c'est de ce voyage que prit origine ce coloris plus séduisant que vrai, que l'on remarque dans plusieurs de ses petits tableaux, et dans ceux de quelques Bolonais qui vécurent après lui. *Felice Torelli*, de Vérone, et *Lucia Casalini*, de Bologne, sa femme, sortirent de l'école de Giangioseffo. Le Torelli y était entré déja initié dans son art, qu'il avait appris dans sa patrie, sous San Prunato, dont il conserva presque entièrement le style. Ce fut un peintre énergique, dont le clair-obscur est très-estimé, et dont le mérite ne fut point commun pour les tableaux d'autels. Outre ceux qu'il a faits pour de petites villes de l'Italie, il en a laissé à Rome, à Turin, à Milan. Celui qui se fait le plus remarquer entre tous

Felice Torelli. Lucia Casalini.

est le Saint-Vincent, délivrant une possédée. Ce tableau, qui est placé aux Dominicains de Faenza, est d'une variété admirable pour les têtes, pour les costumes, pour les attitudes. Lucia peignit aussi pour des églises, en suivant, autant qu'elle le pouvait, les traces de son mari. Mais son grand mérite fut celui des portraits, ce qui lui valut d'avoir le sien placé dans la galerie royale de Florence. Un autre peintre du même sexe, qui avait reçu de la Sirani ses premières leçons de dessin, et que Taruffi et Pasinelli avaient dirigé pour le coloris, fut perfectionnée par Giangioseffo del Sole; son nom était, *Thérèse Muratori Scannabecchi.* Elle travailla beaucoup seule, et avec succès : puis elle peignit, avec le secours de son maître, un Saint-Benoît, rappelant à la vie un enfant mort. Ce tableau, plein de grace, et du meilleur effet, est placé dans une chapelle de San Stefano. Thérèse Muratori.

Francesco Monti, élève de cette école, apporta, en naissant, une rare disposition à traiter avec verve de grands sujets, et il s'y appliqua sans que son talent eût été beaucoup cultivé par l'art ou par l'imitation. Il fit pour les comtes Ranuzzi, qui le protégeaient, l'Enlèvement des Sabines, et pour la cour de Turin, le Triomphe de Mardochée; ouvrage très-riche de figures, et justement vanté. Il fit aussi un assez grand nombre de peintures à l'huile pour des galeries et pour diverses églises; mais il est surtout digne d'être connu dans les peintures à fresques, et plus qu'ailleurs, à Brescia, où il s'établit. Il travailla beaucoup aussi dans les villes voisines, et fut très-applaudi pour la fécondité de son génie, et pour son habileté dans le coloris. Beaucoup d'églises, et de maisons appartenant à des familles no- Francesco Monti.

bles, telles que celles de Marliningo, d'Avogadro, de Barussi, furent ornées par lui. On estime aussi les portraits faits par *Eléonore*, sa fille, à qui la noblesse de cette ville ne cessa de confier des travaux.

Eleonora Monti.

Giovanni Battista Grati et Cesare Mazzoni.

Giovanni Battista Grati, et *Cesare Mazzoni*, demeurèrent à Bologne, et on lit leur vie, comme membres de l'Académie Clémentine, dans l'ouvrage de Zanotti. Crespi, qui en a parlé après leur mort, a pu s'exprimer plus franchement. Il loue, dans le premier, le soin de son travail, et le plaint de n'en avoir pas acquis plus de talent. Il représente le second comme un peintre recommandable, et dit qu'il fut long-temps employé, à Faenza, à Turin, à Rome, à Bologne, mais toujours avec peu d'avancement pour sa fortune.

Antonio Lunghi.

Antonio Lunghi vécut aussi fort long-temps dans les villes étrangères, à Venise, à Rome, dans le royaume de Naples. Devenu vieux, il revint dans sa patrie, où l'on voit, à l'église de San Bartolommeo, une Santa Rita de sa main; et dans d'autres églises, diverses peintures qui méritaient quelque considération de la part de Crespi. Celui-ci n'en a point parlé, les réservant, peut-être, pour le quatrième volume de sa *Felsina Pittrice*. Ce serait une trop grande entreprise que de vouloir faire une nomenclature complète des disciples de Giangioseffo, qui se répandirent dans les autres écoles;

Francesco Pavone.

comme *Francesco Pavona* d'Udine, bon peintre à l'huile et meilleur peintre en pastels; habile pour les grands tableaux, plus habile pour les portraits. Il étudia ensuite à Milan, d'où il passa à Gênes; puis en Espagne, en Portugal, en Allemagne : bien accueilli aussi dans ces cours, jusqu'à ce qu'il s'arrêtât à Dresde, où il se maria et eut des enfants. Il retourna ensuite à

Bologne, où, ayant passé quelques années, il voulut encore aller à Venise, et il y mourut peu de temps après. Ce fut aussi hors de Bologne que vécut *Francesco Comi,* surnommé le Fornaretto, et autrement, le Muet de Vérone : privé de la parole et de l'ouïe, il se distingua, néanmoins, dans son art. Il a été rangé parmi les artistes nationaux, par Pozzo, d'abord, puis par l'Orlandi. Il y eut encore d'autres peintres Bolonais, que nous verrons figurer presque dans chaque école. Francesco Comi.

Donato Creti, chevalier de l'éperon d'or, fut au nombre des élèves les plus habiles de Pasinelli, et l'un des plus attachés à sa manière : il se plut, néanmoins à la tempérer par celle de Cantarini ; et des deux, il en composa une qui ne manque ni de charme, ni de noblesse : elle serait même devenue beaucoup plus franche et beaucoup plus originale, s'il se fût toujours également appliqué au travail dans sa jeunesse ; ce qu'il ne fit point, et ce dont il fut inconsolable jusqu'à la fin de sa vie. Ce qui nuit à son mérite, est une couleur qui a de la hardiesse et de la crudité ; défauts qui proviennent de ce qu'il avait réduit en système l'emploi des teintes, telles qu'elles sont dans la nature, disant que l'on devait laisser au temps, le soin de les adoucir, et de les accorder mieux : ce système a été attribué par quelques-uns, à Paul Véronèse. S'il y eut au monde un peintre dont on puisse dire qu'il ne pouvait ôter la main de dessus la toile, ce fut bien le Creti. Lorsqu'il peignit le Saint-Vincent que l'on devait placer vis-à-vis du Saint-Raimond de Louis Carrache, il l'avait déja terminé avec beaucoup de talent, mais il n'en était pourtant point satisfait ; et ceux qui le lui Donato Creti.

avaient commandé, furent obligés d'employer la violence pour l'enlever de son atelier, afin de le placer dans la grande église des PP. Prédicateurs. C'est peut-être là son meilleur tableau. Le Festin d'Alexandre qu'il fit pour l'illustre famille Fava, a aussi du mérite; beaucoup de personnes même le regardent comme son chef-d'œuvre. Creti eut, dans *Hercule Graziani*, un élève qui réunit à son style, une touche plus hardie, un plus grand caractère, plus de franchise de pinceau, et d'autres qualités qui le rendent supérieur à son maître. Il se rapprocha de la manière de Franceschini, et de ceux qui succédèrent avec celui-ci à l'école de Cignani. Il fut repris par un de ses rivaux pour avoir trop de mollesse dans sa touche, et pour être trop attentif à rechercher des ornements nouveaux et minutieux. Quelques-uns auraient desiré en lui un plus parfait équilibre de couleur; d'autres un esprit plus élevé, mais tous doivent lui accorder, et un génie, et une industrie telles, qu'il aurait pu concourir avec les bons peintres de son temps, et dominer sur la plupart d'entre eux, s'il eût été plus profond dans son art. Il peignit à l'église de Saint-Pierre ce saint Apôtre ordonnant St-Apollinaire; composition riche et pleine de dignité. Elle lui avait été demandée par le cardinal archevêque Lambertini, qui, étant devenu pape, la lui fit répéter pour l'église de Saint-Apollinaire de Rome. Son San Pellegrino, à Sinigaglia, les Princes des apôtres se séparant avec l'expression la plus douce, pour aller au martyre, compositions que l'on voit placées à Saint-Pierre de Plaisance, et d'autres tableaux de son meilleur temps, ont aussi un grand mérite. On ne doit point séparer de Creti, ni de Graziani, le

École de Creti; Hercule Graziani.

comte Fava, dans la maison duquel ils furent long- Pietro Fava.
temps nourris, et où ils furent les compagnons d'étude et les auxiliaires de ce seigneur; on le range au nombre des élèves de Pasinelli, et des membres de l'Académie Clémentine. On fait cas de ses études sur les Carraches dont il aima toujours la manière avec prédilection. Quoiqu'on ne le cite d'ailleurs que comme un amateur de peinture, nous pensons, après avoir vu ses deux tableaux d'autels, ayant pour sujet l'Épiphanie et la Résurrection de J.-C., qu'il est digne d'être placé au rang des membres de la noblesse qui ont illustré cet art.

Aureliano Milani apprit de Cesare Gennari, et Aureliano Milani.
de Pasinelli, les principes du dessin; s'étant épris ensuite du style des Carraches, il s'adonna entièrement à les étudier, copiant leurs compositions entières, et répétant séparément, en outre, les dessins des têtes, des pieds, des mains, des coutours : il en emprunta l'esprit, mais sans en dérober les figures. Crespi remarque qu'il n'y eut parmi les Bolonais aucun peintre qui, pour les nus, et même pour toute l'ordonnance et tout le caractère de la peinture, fût plus conforme au style des Carraches : j'ai entendu dire par d'autres, qu'après Cignani, aucun peintre n'avait soutenu mieux que lui, le dessin et le crédit de l'école. Pour la couleur, il n'eut pas autant de mérite : il imita souvent Gennari, comme dans le St-Jérôme de l'église *della Vita*, à Bologne, et un peu dans le Saint-Jean de l'église des Bergamasques, à Rome. Il était venu dans cette ville, ne pouvant vivre à son aise à Bologne, où il était déja père de dix enfants. Il y trouva une foule de travaux à faire, et il fit ressortir l'honneur de sa

patrie, ainsi que Muratori, autre élève de Pasinelli, qui s'y était établi dès sa première jeunesse ; c'est pourquoi j'en ai fait mention en parlant de l'école romaine.

École de Milani.

Aureliano avait enseigné à Rome, durant un grand nombre d'années; et parmi les élèves qui lui appartiennent, l'on compte le célèbre Giuseppe Marchesi, surnommé le *Sansone*. Celui-ci avait étudié d'abord sous la direction de Franceschini, de la manière duquel il se rapproche beaucoup, dans les peintures du bassin de l'église de la *Madonna di Galiera*; quelques connaisseurs même prétendent qu'aucun ne l'atteignit de plus près dans la science de la perspective verticale, et dans le ton de la couleur. Il prit le genre de dessin de Milani, quoiqu'il paraisse quelquefois un peu chargé dans les nus; ce que je ne hasarderai point de dire de son maître. L'un de ses meilleurs tableaux, est le Martyre de Santa Prisca, dans la cathédrale de Rimini; ce tableau d'autel offre un grand nombre de belles figures : les teintes en sont parfaites, et l'invention doit peut-être quelque chose à la Sainte-Agnès du Dominiquin. Le Sansone peignit beaucoup pour les galeries, et l'on vante, parmi beaucoup d'autres choses, son grand tableau des Quatre Saisons (je ne sais maintenant où il est), regardé par un grand connaisseur, comme l'un des meilleurs ouvrages de l'école bolonaise moderne.

Antonio Gionima.

Milani eut, pendant quelque temps, pour élève *Antonio Gionima*, d'origine padouane, et dont le père et l'aïeul étaient peintres comme lui. Il fut d'abord enseigné par Simon son père (*), puis par Milani, et

(*) V. page 161.

plus long-temps par Crespi. Il mourut jeune, mais il laissa des ouvrages que l'on estime beaucoup à Bologne pour l'esprit de l'invention, ainsi que pour l'éclat et la fraîcheur du coloris. Il fit un tableau de St-Florian avec les compagnons de son martyre; tableau qui fut gravé par le Mattioli. On montre, dans une salle des appartements de Ranuzzi, une grande toile représentant l'Histoire d'Aman; et elle domine parmi beaucoup d'autres dans cette pièce, où l'on n'a point admis d'ouvrages médiocres.

Laissant à part quelques élèves obscurs de Pasinelli, tels que *Odoardo Orlandi*, ou *Girolamo Negri*, auxquels on a cependant donné une place dans les dictionnaires des peintres, nous terminerons cette nomenclature par deux autres, qui, s'étant liés entre eux d'une étroite amitié dans l'école de Lorenzo, la continuèrent jusqu'à la fin de leur vie; ce furent *Giuseppe Gambarini* et *Giampietro Cavazzoni Zanotti*. Gambarini passa dans l'atelier de Cesare Gennari, dont il imita ensuite la touche : comme lui aussi, il mit son application à copier fidèlement la nature; mais il n'y joignit point la beauté des formes; ce qui fait que ni le petit nombre de ses tableaux d'autels, ni ses autres peintures d'un genre sévère, ne lui firent une grande réputation. S'étant appliqué ensuite à faire des tableaux à la manière des Flamands, il figura des femmes occupées à leurs travaux, des écoles d'enfants, des quêtes de mendiants, et d'autres sujets populaires de cette espèce, exactement retracés d'après la nature; genre qui lui valut une foule de commissions, même des étrangers. Ces sortes de peintures, conduites par lui et par *Gherardini*, le plus habile de ses élèves, se ren-

Odoardo Orlandi. Girolamo Negri.

Giuseppe Gambarini.

Gherardini.

contrent fréquemment à Bologne; elles plaisent par l'esprit et l'intelligence qui présidèrent à leur exécution. Quelquefois il a aussi représenté des sujets sérieux, tel que le tableau de la maison Ranuzzi, où l'on voit le Couronnement de Charles V pendant le gouvernement d'un Ranuzzi, gonfalonier.

Giovanni Pietro Zanotti.

Zanotti est fort connu parmi les écrivains qui ont traité de la peinture, et il en est peu qui aient su comme lui se servir également bien de la plume et du pinceau.

Ses livres sur la peinture.

Ses *Conseils pour l'acheminement d'un jeune homme à la peinture* offrent les préceptes d'une plume savante, qui aperçoit le déclin de la peinture, et veut y apporter remède en la rappelant, d'une pratique servile, à ses véritables principes. C'est avec les mêmes vues qu'il écrivit les vies des académiciens, ou morts depuis peu, ou encore existants. Cet ouvrage, qui fut imprimé chez Lelio della Volpe, en 1739, avec un luxe presque inconnu en Italie avant cette époque, excita parmi les bons artistes quelque mécontentement, parce que, à côté de leurs noms, ils trouvèrent des noms médiocres honorés, aussi bien que les leurs, d'une notice biographique et d'un portrait. Les plaintes que fit le Spagnuolo sont rapportées par le chanoine Crespi dans sa *Felsina* (*) : d'autres plaintes auront sans doute été formées contre lui par des peintres d'un talent inférieur, qu'il a vantés plus peut-être qu'ils ne les méritaient, et qui cependant se croyaient dignes d'éloges plus grands. Zanotti inséra aussi dans son ouvrage quelques notes relatives à lui-même, qui fut chef et plus long-temps secrétaire de cette société de peintres.

(*) Page 227 et suiv.

Ses affaires domestiques et littéraires le détournèrent beaucoup trop de la peinture dans la maturité de son âge; époque de laquelle on voit de ses ouvrages très-faibles, et qui ne donnent point une très-grande idée de son talent. Il avait cependant fait quelques travaux qui l'élèvent au-dessus du commun des peintres. Parmi ces productions, on remarque le grand tableau d'une ambassade des habitants de la Romagne aux Bolonais, placé dans le palais public. On voit aussi, dans les maisons de plusieurs particuliers, des compositions, soit historiques, soit mythologiques, du même peintre, et d'une finesse de goût inexprimable : MM. Biançani Tazzi en ont une, qu'Algarotti aimait avec prédilection, et qu'il citait toujours comme un exemple de fini. J'ai vu du même Zanotti, chez un M. Volpi, un Amour parmi des nymphes; petit tableau non moins agréable et né de cette imagination poétique, qui produisit des vers jusqu'à l'extrême vieillesse de l'auteur, mais non pas des vers tels que ceux de Lomazzo ou de Boschini (1).

Ce fut de Zanotti, qui était un excellent maître, qu'*Hercule Lelli* apprit le dessin. Son génie extraordinaire, les préparations anatomiques qu'il fit en cire, pour l'Institut, de concert avec Manzolini, et la grande influence qu'il eut sur l'instruction de la jeunesse, dans les arts du dessin, lui firent, en Italie, un nom célèbre qui n'y est point encore oublié; c'est par cette raison que nous l'avons placé ici, en faisant toutefois observer au lecteur, qu'il parlait sur la peinture beaucoup mieux qu'il n'exécutait. Cet art ressemble à la connaissance des langues, en ce qu'il exige un exercice continuel, **École Lelli.**

(1) V. les *Lett. Pitt.*, T. IV, page 136.

que Lelli ne pouvait pratiquer. Le guide de Bologne cite un de ses tableaux d'autel, et ajoute comme une excuse, dont il avait besoin en effet, que ce fut un des premiers ouvrages de l'auteur. Le guide de Plaisance en indique un autre qui représente un San Fedele, aux Capucins; et il avoue ingénuement que le talent de Lelli n'était point celui de la peinture.

Giovanni Viani.

Giovanni Viani fut un condisciple de Pasinelli dans l'école de Torre : on a dit aussi qu'il était son aide; mais ce n'est qu'une conjecture. Viani fut un savant peintre, qui ne fut inférieur pour le dessin à aucun de ses contemporains de la même école; et il perfectionna sans cesse son talent, en copiant le nu dans l'académie, et en continuant jusqu'à la fin de sa vie ses études anatomiques. A tant de savoir il joignit l'élégance des formes, le moelleux du coloris, la grace des mouvements, la légèreté des draperies. Il faisait aussi de grandes études d'après nature et les embellissait à l'exemple de Torre ou du Guide. Le tableau d'autel de San Giovanni di Dio, que l'on voit à l'hôpital des Buonfratelli, et dont l'exécution est si délicate, est un ouvrage de ce peintre. Il figura dans un ceintre du portique des Servites, Saint-Philippe Benizi, porté dans le ciel par un Ange; figure qui, dans ses traits et dans son vol, offre l'image de la béatitude, et quoiqu'il y ait auprès de ce tableau un autre sujet sacré, peint par Cignani, le premier ne perd point à la comparaison. Dans d'autres lunettes du même portique, Giovanni n'est point aussi généralement admiré, et il semble avoir été l'un de ceux qui peuvent égaler les plus grands maîtres; mais par un travail beaucoup plus pénible que ceux-ci n'ont coutume de faire.

Viani eut une académie, vis-à-vis de celle de Cignani, et enseigna un grand nombre de jeunes peintres; emploi dans lequel il eut pour successeur, Dominique, son fils, dont la vie fut écrite par le Guidalotti, lequel met son mérite en peinture, au-dessus de celui de son père. Cette opinion n'est point généralement admise; car il était loin de cette exactitude, et beaucoup plus encore de cette noblesse de dessin, à laquelle l'autre était parvenu. Il lui céda aussi, pour le naturel, la variété, le brillant du coloris; mais il se distingua par un caractère de contours plus grandiose, par une touche plus ferme et plus analogue à celle de Guerchin, enfin, par des ornements plus riches, à la manière des Vénitiens, dont il étudia les peintures dans leur capitale. Il y a de lui, au Saint-Esprit de Bergame, un Saint-Antoine, qui persuade un hétérodoxe par un miracle. Ce tableau admirable a été vanté comme un chef-d'œuvre, par Rotari et par Tiepolo, et je ne sais si Viani a laissé, à Bologne, aucun ouvrage d'un égal mérite. On fait beaucoup de cas, dans cette ville, d'un Jupiter qu'il peignit sur cuivre, pour la maison Ratta, et d'autres de ses ouvrages pour des particuliers qu'il servit davantage que le public. Domenico Viani.

Ses condisciples, dans l'école paternelle, furent quatre membres de l'Académie Clémentine, dont les tableaux d'autels sont indiqués parmi les peintures de Bologne. École de Viani.

Giangirolamo Bonesi, pour vouloir ressembler à Cignani, renonça, non-seulement au style de Viani, mais au nom de son élève, jusqu'à s'offenser quand on le rangeait dans cette école : de quelque manière qu'on doive le désigner, il plaît toujours dans ses peintures, parce qu'il sut y réunir, à un certain degré de beauté, Giangirolamo Bonesi.

je ne sais quoi de délicat et de recherché qui le distingue de tous les autres. *Carlo Rambaldi*, en imitant l'un et l'autre des Viani, ne fut pas moins employé que le Bonesi, et l'on trouve de tous les deux des tableaux, surtout en demi-figures, dans les galeries choisies de Bologne, et quelques morceaux d'histoire dans la galerie royale de Turin. *Antonio Dardani* fut un peintre plus universel que les deux précédents, mais pas également fini. *Pietro Cavazzi* eut pour mérite d'être grand connaisseur en estampes, et cela seul lui valut d'être fort connu en Italie et au dehors. Trochi, Pancaldi, Montanari et d'autres qui ne firent point partie de l'Académie Clémentine, sont nommés dans l'ouvrage de Crespi. Personne, je pense, ne m'accusera si je passe sous silence ceux qui demeurèrent simples *gradués* dans cette brillante école, puisque parmi ceux qui y furent *docteurs* au premier rang, on en compta plusieurs médiocres, de l'aveu même de Zanotti. Il ne sortit presque aucun des élèves de l'école de *Cignani*, que nous allons passer en revue, qui se conformât entièrement au style du maître, du moins d'une manière durable : un peintre qui avait pour maxime d'étudier chacun de ses tableaux, comme si de celui-là seul dépendait toute sa gloire : un peintre qui osait plutôt effacer en entier ceux de ses ouvrages qui lui semblaient moins parfaits, et les recommencer, que de les retoucher, pouvait avoir beaucoup de disciples, mais peu d'imitateurs. Deux membres de sa famille suivirent seuls ses traces ; le comte *Félix*, son fils, qui l'aida pendant plusieurs années, surtout dans la Coupole de Forli, et le comte Paolo, son petit-fils, auquel son aïeul peut-être enseigna les principes de l'art, que son

Carlo Rambaldi.

Pietro Cavazzi.

Élèves de Cignani.

Félix Cignani.

père lui fit, sans aucun doute, exercer à Forlì, et dans lequel Mancini le fit avancer à Rome. Tous deux eurent en partage les dons heureux du génie; mais étant assez riches, au gré de leurs désirs, ils ne professèrent l'art que pour satisfaire leur penchant. Félix est quelquefois nommé, dans le guide de Bologne, où l'on fait un grand éloge de son Saint-Antoine, placé à la Charité. On montre, à Forlì, le tableau d'autel de Saint-Philippe, que les uns lui attribuent, et que les autres croient avoir été peint par le comte Carlo, sur le déclin de son âge, tant il est inférieur au style ordinaire de cet habile peintre. Il n'est pas rare de voir dans les galeries, des tableaux de Félix, mais il semble que l'on reconnaisse en lui, un enfant qui craint de s'approcher de son père.

Il ne me revient à la mémoire qu'un seul tableau d'autel du comte Paul, près de Savignano. Le sujet de cette composition est Saint-François qui, apparaissant à *St-Joseph de Copertino*, met en fuite un démon. Le lieu de la scène, éclairé par un flambeau, est du plus bel effet, et les figures, par la manière finie et recherchée avec laquelle elles sont peintes, rappellent vivement le goût de l'aïeul de l'auteur.

Paulo Cignani.

Après les peintres de la famille de Carlo, le premier que l'on doit nommer est Émile Taruffi, son condisciple dans l'école de l'Albane, et, en outre, le compagnon de ses travaux, d'abord à Bologne, lorsqu'il y peignit la salle communale, puis à Rome, lorsqu'il y fit un séjour de trois ans, travaillant tantôt à *Sant' Andrea della Valle* et tantôt dans des maisons de particuliers. Il n'existait point alors de

Émile Taruffi.

peintre dont le style eût plus d'analogie avec celui de Cignani, et Taruffi était au moins en état de le seconder dans ses tableaux d'histoire; mais son goût le portait davantage à des travaux moins vastes. Il excellait dans l'art de copier toutes les manières anciennes, quelles qu'elles fussent : ses portraits étaient pleins d'esprit pittoresque, et il était l'un des meilleurs paysagistes qu'eût formé l'Albane. Les travaux dont il fut chargé étaient toujours de l'un de ces trois genres, et toujours il s'en acquitta avec succès. Il fit aussi quelques tableaux d'autels, et celui de San Pier Celestino, dans l'église de ce nom, ne le cède en rien à beaucoup de bons tableaux du même temps.

Marcantonio Franceschini.

Les élèves les plus célèbres de Cignani et qui devinrent chefs de nouvelles écoles, furent *Franceschini* et *Crespi*. Le chevalier *Marcantonio Franceschini* passa de l'école de Giovanni Battista Galli à celle de Cignani; il fut son compagnon le plus assidu et son confident le plus intime. Cignani voulut encore l'allier à sa famille, et le maria avec une de ses cousines, sœur du Quaini, dont j'aurai bientôt occasion de parler. Il y a des tableaux de Franceschini que l'on croirait de Cignani lui-même : ce sont ceux qu'il fit dans sa grande jeunesse, avant de s'être créé la manière qui le distingue. Cignani l'avait eu auprès de lui pendant bien des années; et à cause de sa grâce extraordinaire dans tout ce qui tient au dessin, il s'était servi de sa main pour peindre d'après nature les détails qui devaient entrer dans ses compositions; lui recommandant toujours d'observer plus d'un modèle, afin de choisir, entre plusieurs, les formes les plus belles. Au moyen de cette étude du vrai, qu'il continua pendant toute sa vie, et

en travaillant d'après les dessins et sous les yeux de son maître, il s'approcha beaucoup du goût, de la recherche et de l'élévation de Cignani. Il y joignit encore un certain charme de coloris et une certaine facilité qui le firent toujours paraître neuf, sans parler de l'originalité qu'il fait ressortir, aussi bien qu'aucun autre, dans les têtes, dans les mouvements, dans les costumes de ses figures. Sa fraîcheur, l'harmonie, l'équilibre des pleins et des vides, en un mot, l'ensemble de son style, offrent aux yeux un spectacle que l'on croirait n'avoir jamais vu. Si parfois on peut reprendre en lui quelque chose de légèrement maniéré, surtout dans ses grandes compositions, on le trouve presque excusable : heureux ses imitateurs s'ils n'eussent point passé ces limites! Mais les routes faciles, dans la peinture, sont comme une pente sur laquelle il n'est point facile à ceux qui y marchent de mesurer leur pas et de régler leurs mouvements. Franceschini semblait né pour les grandes conceptions. Outre la richesse de ses pensées, il avait une facilité extrême à les combiner sous tous les points de vue, et à les colorier à toutes les distances. Il avait l'habitude de faire ses cartons en clair-obscur, et, après les avoir mis en place, de juger de l'effet du travail qu'il méditait. Il serait à désirer que cette méthode se propageât et fût universellement adoptée.

Ses grandes peintures à fresque sont fort nombreuses : l'Enfoncement du palais Ranuzzi, la Coupole et la Voûte de l'église de Corpus Domini, la Tribune de St-Barthélemi de Bologne; et, pour ne point parler de beaucoup d'autres dans les divers états, qu'il serait trop long de nommer, nous rappellerons seulement les Consoles de la coupole, avec trois sujets d'histoire,

dans la cathédrale de Plaisance, et la grande Voûte de la salle du Conseil public, à Gênes. Cette peinture, à la louange de laquelle il suffit de dire que Mengs passait des heures entières à en observer tous les détails; cette peinture, qui fut la meilleure de toutes celles de Franceschini, périt dans un iucendie, sans qu'il soit resté une seule gravure d'une si grande et si noble composition. La même fécondité d'idées, le même charme de style, se manifestent dans les grands sujets historiques, épars dans les plus belles galeries de l'Europe, et dans les nombreux tableaux d'autels du même auteur; tel est, aux Augustins de Rimini, le St-Thomas de Villeneuve, qui distribue des aumônes; tableau qui impose par la majesté des ornements d'architecture, et qui surprend par la beauté des traits et de l'ensemble des personnages. Mais ce que l'on ne peut entendre sans admiration, c'est que le chevalier Franceschini, devenu presque octogénaire, peignait comme pendant ses plus belles années. Sa Piété des Augustins d'Imola, les saints Fondateurs de l'ordre des Servites de Bologne, n'annoncent presque aucun affaiblissement dans les facultés de leur auteur. Cet artiste refusa les propositions les plus honorables de toutes les cours, qui l'appelèrent comme à l'envi. Giordano même ne fut demandé à celle d'Espagne qu'après que cette place eût été offerte au Franceschini. Il vécut donc dans la Haute Italie, et il y tint le même rang comme chef d'école que le Cortona avait tenu dans la Basse Italie. L'une et l'autre école ont conservé beaucoup du style des Carraches, et l'ont rendu, en quelque sorte, plus populaire; et c'est par cette raison qu'à Rome, ceux qui n'ont point une certaine connaissance pra-

tique des formes et des oppositions qui distinguent les prosélytes de Cortona des autres sectes de la peinture, les confondent aisément avec les Bolonais plus modernes.

Louis Quaini.

Louis Quaini, cousin de Carlo Cignani et beau-frère de Franceschini, fut doué de l'un des esprits les plus vifs parmi ceux qui conduisirent des pinceaux dans le même temps. Il était également versé dans l'histoire, dans l'architecture, dans la poésie. Élève d'abord de Guercino, puis de Cignani, il était employé par celui-ci à le seconder dans ses travaux, et ce fut avec tant de succès, que l'on ne distinguait point sa main de celle de son maître. Il arrivait même que, quand celui-ci avait auprès de lui Franceschini et Quaini, il faisait peindre au premier les carnations, à cause de la rondeur et de la morbidesse qu'il savait leur donner, et il confiait au second certaines physionomies gracieuses, et un certain fini de détails pour lequel il semblait doué d'un talent qui lui était propre. Plus tard, Louis se réunit au Franceschini, et, lui laissant le soin de l'invention, il suivait ses traces pour le style des figures; inférieur sans doute à celui de Cignani pour la force du clair-obscur et du coloris, mais plus séduisant par l'espèce de charme et de grace qu'il leur imprimait. Ensuite, il ornait de lui-même sa composition, de fleurs, d'armures, de beaux paysages, de perspectives imposantes; art qu'il avait appris de François, son père, l'un des élèves les plus habiles de Mitelli. Ainsi, ces deux artistes travaillèrent de concert à Bologne, à Modène, à Plaisance, à Gênes, à Rome, où ils firent, pour l'une des coupoles de St-Pierre, des cartons, qui furent ensuite exécutés en mosaïque. Le

Francesco Quaini.

Quaini peignit aussi des tableaux d'histoire de son invention; mais ils décorent des habitations particulières, et l'on ne voit pas d'autres de ses compositions en public, que le St-Nicolas visité par la Vierge dans sa prison. Ce tableau, qui est très-beau, occupe la plus belle place dans l'église qui porte le nom du Saint.

École de Franceschini. Jacopo Franceschini.

L'école de *Marcantonio*, d'où lui-même tira les aides qui succédèrent au Quaini, doit commencer à son fils, qui fut le chanoine *Jacopo Franceschini*. Les historiens de Bologne ne nous le représentent que comme un académicien honoraire. Je devrais donc le passer sous silence, si je m'en rapportais à eux; mais le chevalier Ratti nous apprend que *Marcantonio*, en venant à Gênes pour les travaux de l'église de St-Philippe, conduisit son fils avec lui, pour l'aider, ainsi que Giacomo Boni. J'ai vu, dans la même ville, une grande peinture historique, dont Jacopo est l'auteur, et qui orne une salle du marquis *Durazzo*. J'ai rencontré ailleurs encore, d'autres de ses ouvrages qui sont dignes de considération. Bologne en possède dans plusieurs de ses édifices. Ils sont toujours conduits sur le style, et quelquefois avec le secours de son père.

Giacomo Boni.

Boni seconda le Franceschini dans beaucoup de ses travaux, et principalement dans ceux de Rome. Il avait été aussi l'élève de Cignani, ainsi que d'autres que nous avons encore à nommer dans cette école; et lorsqu'il eut à faire des ouvrages de quelque importance, ce fut toujours vers ce premier modèle qu'il tourna son attention. Telles furent, la Voûte de Ste-Marie *della Costa*, à San Remo, et de san Pier Celestino à Bologne, puis un assez grand nombre de ses peintures, que renferme Gênes où il s'établit. Deux de ses tableaux de l'é-

glise de la Madeleine ont obtenu des louanges infinies; l'un est une Oraison dans le Jardin des Oliviers; l'autre est une Piété. Cet artiste se signala surtout dans les peintures à fresque. Dans l'une des salles de l'illustre maison de Pallavicini, est un Jupiter enfant, recevant le lait de la chèvre Amaltée. Cette composition a un charme inexprimable. Giacomo travailla beaucoup dans cette capitale, « où il n'est point de palais, d'église, de monas-« tère, de maison, dans lesquels on ne voie de ses ou-« vrages, qui ont tous quelque perfection, qui mérite « qu'on y applaudisse. » Ce sont les expressions de Crespi. Il fit, en outre, des travaux considérables à Brescia, à Parme, à San Remo. Il fut aussi honoré de plusieurs commissions, pour le service du prince Eugène de Savoie et du roi d'Espagne, à la chapelle duquel il envoya un tableau d'autel. On reconnaît, parfois, dans ce peintre, un travailleur de pratique, qui se presse, qui n'achève point, et ne lime point assez ses ouvrages. Il peignait, d'ailleurs, avec une légèreté de couleur, qui devait céder facilement au temps; mais il a toujours une délicatesse, une précision de contours, et je ne sais quoi de riant et d'ouvert, qui donne à ses productions un charme indéfinissable.

Antonio Rossi ne fit point d'ouvrages aussi grands que ceux du Boni, mais il l'emporta sur lui pour le fini. C'est par cette raison que, le maître, dans les travaux qu'il était obligé d'abandonner à ses élèves, mettait Rossi au-dessus de tous les autres. Il s'exerça aux tableaux d'église, et il dut un grand accroissement de réputation au Martyre de St-André, placé à St-Dominique. Il fut aussi très-fréquemment occupé par des peintres d'architecture et de paysages, aux- Antonio Rossi.

quels il ajoutait de petites figures, si bien liées avec le reste, qu'ils semblent de la même main; ce qui le faisait beaucoup rechercher par les artistes qui cultivaient ces divers genres, et surtout par *Orlandi* et par *Brizzi*. *Girolamo Gatti* a moins peint que le Rossi dans des églises. Il s'est distingué, néanmoins, dans les tableaux de petites figures; et on en a placé un dans la salle des *Anziani*. Il y figura le Couronnement de Charles-Quint, à San Petronio, et il se montra dans cette occasion, aussi bon peintre pour la figure que pour la perspective. Quoiqu'il eût été enseigné par *Franceschini*, comme on le lit dans le nouveau guide, il n'imita point son coloris, et s'efforça de saisir celui de *Cignani*.

Giuseppe Pedretti. *Giuseppe Pedretti* habita long-temps la Pologne; puis étant revenu à Bologne, il y fit beaucoup de travaux d'une bonne exécution pratique. Giacinto Garofolini. *Giacinto Garofolini*, élève et parent de Marcantonio, fut très-médiocre lorsqu'il travailla seul; mais, secondé par son maître et par Boni, il produisit plusieurs peintures à fresque, qui lui donnent des droits à occuper une place dans l'histoire. On peut ajouter à ces académiciens bolonais, quelques étrangers; comme un Gaetano Frattini. *Gaetano Frattini*, connu à Ravenne par quelques tableaux d'autels au *Corpus Domini*, et quelques autres que nous avons rangés dans différentes écoles. Revenons à celle de Cignani.

Giuseppe Maria Crespi, à qui l'élégance de sa parure fit donner, par ses condisciples, le surnom d'L'Espagnol. *Espagnol*, fut enseigné d'abord par le Canuti, puis par Cignani, et s'appuya dès sa jeunesse, sur les véritables bases du goût. Il copia infatigablement les peintures des Carraches, à Bologne; il étudia long-temps celles

des Vénitiens les plus célèbres, dans Venise même; il observa celles du Corrège, à Modène et à Parme, puis s'arrêta long-temps à Urbino et à Pésaro, pour s'exercer d'après celles de Baroccio; il fit même de ces dernières quelques copies qui furent vendues comme des originaux. Le but de cet artiste fut toujours d'amalgamer plusieurs manières pour en former une nouvelle, et c'est ce qu'il exécuta. Pendant un peu de temps, Baroccio fut son modèle favori; et dans d'autres moments, lorsqu'il voulut peindre avec une touche plus décidée, ce fut Guercino qu'il étudia. Pier de Cortone attira aussi ses regards, quant au goût de la composition. Il joignit aux exemples des morts, l'étude des vivants, et, s'il faut en croire son fils, il fut toujours l'ennemi de la pure pratique. Il imitait constamment d'après la nature, et avait même dans sa maison une chambre d'optique, où, tantôt il esquissait les passants, et tantôt il saisissait les accidents divers, et les reflets les plus pittoresques de la lumière naturelle: ses compositions sont remplies d'effets singuliers dans ce genre. Cette singularité se manifeste aussi, parfois, dans ses raccourcis, au moyen desquels il rassemblait souvent une multitude de figures dans un petit espace; et elle se reproduit surtout dans les pensées exprimées par ses peintures.

Ce beau génie se laissa enfin entraîner par sa propre bizarrerie; c'est ce qui a fait dire à Mengs, qu'il était à regretter que l'école bolonaise allât s'éteindre dans la personne du capricieux Crespi (*). Ce peintre introduisit quelquefois des traits beaucoup trop chargés

(*) T. II, page 124.

dans les sujets héroïques, et dans ceux qui ont la religion pour objet. Ses efforts pour donner de l'originalité à ses ombres et à ses draperies, le firent tomber dans l'affectation; et changeant sa première méthode de coloris, dans laquelle il s'était modelé sur les anciens, il en adopta une plus économique et moins bonne. Ses couleurs en petite quantité étaient légères et trop huileuses; il employait des gommes pour colorier, comme d'autres les employaient pour les glacis. Enfin, ses coups de pinceaux peu multipliés, étaient donnés avec intelligence, il est vrai, mais d'une manière trop superficielle, et sans empâtement. Telle est la méthode que l'on retrouve si fréquemment dans ses peintures, ou plutôt que l'on n'y retrouve plus; car, les teintes étant noircies ou effacées, on a été obligé de les faire couvrir par d'autres mains. Le fils de Crespi n'a point dissimulé ce défaut, mais il a voulu en entreprendre la justification. Le lecteur la trouvera dans la *Felsina Pittrice* (*). S'il est persuadé, il pourra excuser avec la même indulgence Piazzetta, qui emprunta de Crespi sa méthode de colorier; et les autres peintres qui suivirent plus ou moins cette pratique oubliée aujourd'hui.

On voit aux Servites le tableau des Saints Fondateurs de l'ordre, et il est du style le plus ferme de Crespi, aussi bien que la Cène de J.-C., dans la maison Sampieri, quelques morceaux dans la maison royale des Pitti, où il fut long-temps employé par le prince Ferdinand, et une assez grande quantité de ses premiers ouvrages. D'autres peintures faites pour les

(*) Page 225.

galeries de plusieurs grands personnages de Rome, sont de son autre style; de ce nombre sont, le Saint-Paul, et le Saint-Antoine, hermites, qu'il peignit pour les princes Albani; la Madeleine dont il orna le palais Chigi; enfin, les Sept Sacrements dont le cardinal Ottoboni lui ordonna l'exécution, et dont j'ai vu des copies dans le palais Albani, à Urbin. Ces sept derniers tableaux offrent tous des projections et des contrastes qui frappent agréablement les yeux. Tous se font remarquer par une grande originalité d'invention, surtout celui du Mariage, où l'on voit l'union d'une jeune fille avec un octogenaire; union qui excite le rire de tous les assistants. Le Spagnuolo eut une longue vie, pendant laquelle il fut honoré par le pape du titre et de la décoration de chevalier, et fut compté au nombre des premiers peintres de son temps. Ses peintures furent très-multipliées. Beaucoup de maisons de Bologne et du dehors, en renferment une quantité, qui offrent, tour à tour, des sujets de l'histoire, de la fable, ou des *bambochades*. Il fit surtout de grands travaux pour MM. Belloni, qui ornèrent de ses tableaux plusieurs salles entières, et les lui payèrent cent écus chacun, quoiqu'ils ne continssent qu'un petit nombre de figures, et toutes de petite dimension.

École de l'Espagnol.

La manière de l'*Espagnol* ne pouvait être suivie avec succès par aucun de ses élèves, et sous tout autre pinceau, qui ne pouvait la traiter avec cette imagination, ce dessin, cet esprit, cette facilité, elle devenait bientôt triviale : ses enfants mêmes, Don Louis, qui se fit chanoine, et Antonio, qui se maria, ne suivirent point en tout le style de leur père, et paraissent toujours plus étudiés. Le chanoine a beaucoup écrit sur

Louis et Antoine Crespi.

Ses livres sur la peinture.

la peinture. Les Vies des peintres bolonais, ou le troisième volume de la *Felsina Pittrice*, publié en 1769; des Notices sur les peintres de Ferrare et de la Romagne; divers opuscules, et une multitude de lettres que Bottari a insérées parmi les *Lettere Pittoriche*, sont ses principaux ouvrages. L'histoire de la peinture lui doit davantage qu'à la plupart des écrivains de ce siècle, quoique dans plusieurs détails qui sont relatifs à son pays, il n'ait pas satisfait complètement ses compatriotes. Les auteurs du *Nouveau Guide* de Bologne, auraient voulu qu'il eût été plus soigneux dans la recherche des preuves, plus fidèle dans sa manière d'instruire ses lecteurs, plus juste envers le grand mérite d'Ercole Lelli. C'est pourquoi il est utile de lire les quatre dialogues qui furent écrits en défense de la *Felsina Pittrice*, par un des amis de Crespi, et publiés, par Bottari, dans le septième volume des *Lettere Pittoriche*. On doit lire aussi dans le même volume (*) une lettre de Crespi, où il avoue plusieurs de ses erreurs, en annonçant qu'il les corrigera dans le quatrième volume de sa *Felsina*, qu'il préparait alors, et que j'ignore qu'il ait jamais achevé. On peut conclure de ces notices, que, malgré son caractère irritable, il ne manqua point de cette bonne foi, qui est le premier devoir de celui qui écrit l'histoire, ni de cette noble franchise à reconnaître ses erreurs, sans laquelle personne ne peut soutenir le caractère de véritable historien, ni de véritable littérateur.

Du reste, il a certainement donne lieu, par quelques traits de sa plume, qui sont trop caustiques, à

(*) Page 143.

des clameurs contre la Felsina, et contre d'autres de ses écrits, dans lesquels on trouve d'autres traits, qui, à cette époque, durent paraître des personnalités mordantes. Il répète, sur l'académie de Bologne, des censures qui avaient été hasardées par son père, avant sa mort, mais qu'il aurait mieux valu qui demeurassent ensevelies avec lui. Il désapprouve les méthodes introduites dans son école nationale, et se plaint de ce que par la disette de bons maîtres, à Bologne, elle ne soit plus aussi fréquentée qu'elle l'avait été autrefois. Il dévoile en outre certaines charlataneries qui furent peu à peu introduites dans l'art, telles, par exemple, que d'avoir toujours, dans l'atelier, beaucoup de toiles préparées pour peindre, afin que le spectateur puisse en conclure une grande quantité de travaux commandés; de prononcer tout d'un trait une multitude de termes anatomiques, afin que l'auditeur puisse supposer une grande profondeur de savoir; de faire paraître, dans les feuilles publiques, des descriptions de quelque tableau, avec des éloges que le peintre seul a imaginés, a écrits, a payés, a cru mérités. Des détails de cette espèce, qui, lorsqu'on les lisait, faisaient peut-être reconnaître tel ou tel artiste, durent susciter contre lui l'animosité de plus d'une langue qu'il n'a point dénoncée à ses lecteurs, parce qu'il ne nomme aucun personnage vivant; mais plusieurs de ses contemporains furent néanmoins offensés et provoqués au ressentiment (*a*).

(*a*) L'auteur emploie ici une comparaison si peu analogue au goût sévère de notre littérature, que nous croyons devoir la supprimer dans le texte. « Quand le tailleur, dit l'abbé Lanzi, « frappe la table où les ciseaux sont cachés sous le drap, ils

Gionima, qui, comme nous l'avons dit, fut du nombre des élèves de Crespi, ne passa point l'âge de trente-cinq ans. *Cristoforo Terzi*, qui ne vécut pas beaucoup au-delà, fut en outre le disciple de plusieurs autres maîtres; il eut dès les commencements une telle sûreté de pinceau, qu'en peu de traits il ébauchait des têtes pleines de vivacité; mais en les repassant avec une peine excessive, il leur ôtait ensuite beaucoup de leur mérite. Il corrigea ce défaut en travaillant sous le Crespi, et il s'avança, pendant un séjour de plusieurs années, à Rome. Beaucoup de galeries, à Bologne, renferment de ses demi-figures, et de ses têtes de vieillards, que des amateurs, peu exercés, confondent avec celles de Lana. On range aussi parmi les élèves de Crespi, un *Giacomo Pavìa*, de Bologne, qui figura en Espagne; un *Giovanni Morini*, d'Imola; un *Pier Guarienti*, de Vérone, qui vécut à Venise, et fut nommé, depuis, directeur de la galerie de Dresde; le même qui fit des additions à l'abécédaire d'Orlandi. *François l'Ange*, Savoyard, et autre élève de Crespi, se fit religieux philippin, à Bologne : son plus grand mérite se manifesta dans de petits tableaux d'histoire sacrée. J'en ai vu aussi, à Verceil, chez le cardinal de Martiniana, avec le nom de l'auteur : ils sont dignes de cette collection choisie, et pour le dessin, et pour le coloris.

Cristoforo Terzi.

Giacomo Pavla. Giovanni Morini. Pier Guarienti.

Francesco l'Ange.

Outre Franceschini et Crespi, le Cignani enseigna beaucoup d'autres peintres, dont les noms ont été re-

« résonnent, ils se manifestent, et reprennent, en quelque « sorte, leur emploi habituel, celui de couper les étoffes. »

(N. du T.)

cueillis par Hippolyte Zanelli, qui, en outre, a publié leurs vies. J'ai vainement désiré de lire ce livre, tandis que je m'occupais de cet ouvrage. Nous tenons de Crespi des notices sur quelques-uns de ses élèves, qu'il forma pour la perspective, pour les paysages ou pour les fleurs; car, cet habile maître avait pour habitude de sonder d'abord les talents de ses disciples, et quand ils n'étaient point disposés pour les figures, il les dirigeait vers les autres genres de la peinture. Enfin, si même ce travail était au-dessus de leur force, il les engageait à prendre une autre profession. On doit donc craindre de dédaigner facilement les élèves qu'il retint auprès de lui, quoiqu'ils ne soient pas très-connus, soit parce qu'ils vécurent peu, ou parce qu'ils se dispersèrent dans d'autres pays, ou enfin, parce qu'ils restèrent éclipsés par de plus grands hommes. Tels sont *Baldassar Bigatti*, *Domenico Galeazzi*, *Pier Minelli*, connus dans l'histoire de leur art par quelques tableaux d'autels. *Matteo Zamboni* ne vécut que peu de temps, et laissa, dans quelques maisons particulières, des ouvrages en petit nombre, mais tout-à-fait dans le genre de Cignani. Je ne sache point qu'il ait travaillé à Bologne pour les édifices publics, je sais seulement qu'il exécuta fort bien, pour son âge, à San Niccolò de Rimini, deux sujets historiques, l'un de la Vie de Saint-Benoît, l'autre de Saint-Pierre Célestin. Antonio Castellani est placé, par Guarienti, dans l'école de Cignani, mais je crois que c'est une erreur, et qu'il appartient à l'école des Carraches. Il n'en est pas ainsi de *Giulio Benzi*, nommé aussi dans le guide de Bologne, et que l'on doit distinguer du Giulio Benzo de Gênes : nous en dirons autant de Guido Signorini,

Bigatti, Galeazzi et Minelli.

Matteo Zamboni.

Giulio Benzi.



nommé par Crespi, et qu'il faut se garder de confondre avec l'autre *Guido Signorini*, héritier de Guido Reni. Ici se termine la série des peintres bolonais.

Guido Signorini.

Frédérich Bencovic.

Frédéric Bencovich, dont j'écris le nom ainsi qu'il l'écrivait lui-même, était étranger à Bologne par sa naissance, et appartenait, par son origine, à la Dalmatie (1). On lit dans les abécédaires, Boncorich et Bendonich; puis dans Zanelli, Benconich: on doit donc facilement excuser les étrangers, de s'être trompés si souvent sur les noms des peintres de l'Italie. Federigo, que de son temps on appelait communément Federighetto, prit beaucoup moins la grace que la solidité de Cignani: son dessin était correct, sa touche vigoureuse, et il avait une parfaite intelligence des théories de l'art. On trouve à Milan, à Bologne, à Venise, quelques-uns de ses tableaux d'autels; mais la plupart de ses ouvrages sont déposés dans les galeries même de l'Allemagne, où il résida pendant quelques années. Dans celle de MM. Vianelli de Chioggia, on nomme un Saint-Jacques assis, dont il est l'auteur; et dans celle du comte Algarotti, à Venise, un de ses paysages avec une villageoise; figure a laquelle Piazzetta en ajouta une autre. Sa manière est quelquefois un peu trop chargée d'ombres, mais elle n'est jamais à dédaigner, ainsi qu'en a jugé M. Zanetti (*) contre l'opinion de Guarienti.

(1) Dans deux lettres adressées à Rosalba Carriera. V. le *Catalogue de la galerie* du chanoine Vianelli, page 34. Celui-ci publia aussi un journal des années 1720 et 1721, où elle notait ses ouvrages, les sommes qu'elle en retirait, et les succès qu'elle avait obtenus. Ce journal est accompagné d'annotations curieuses: j'en ai eu connaissance récemment, et je m'en suis servi pour l'histoire de cette école.

(*) Page 450.

Girolamo Donnini.

Girolamo Donnini fut aussi étranger à Bologne, si l'on considère qu'il était né à Correggio; mais il vécut toujours dans la première de ces deux villes, et c'est comme appartenant à l'école bolonaise, que Crespi, et après lui, Tiraboschi, ont envisagé les productions de ce peintre. Il avait étudié sous le Stringa, à Modène, et sous Giangioseffo del Sole, à Bologne; et il passa ensuite sous la direction de Cignani, à Forlì, moins pour apprendre à traiter les grandes compositions à fresque, que les sujets simples et à l'huile. Son plus grand mérite se manifesta dans les tableaux de cabinet; et l'Orlandi, qui vivait alors, rend le témoignage qu'ils étaient très-estimés et très-recherchés : il réussit aussi à de plus grands ouvrages. Les Philippins de Bologne ont de lui un tableau d'autel, où il a représenté Saint-Antoine, avec tout le talent d'un maître habile : d'autres sont épars dans la Romagne, à Turin, dans sa patrie et ailleurs. Son style, ainsi que Crespi l'a remarqué, fait promptement reconnaître l'auteur pour un disciple de Cignani (1). *Pietro Donzelli*, de Mantoue, orna la cathédrale de Pescia d'un tableau d'autel, où il figura Saint-Charles donnant la communion aux pestiférés. Il est regardé dans cette ville comme un élève de Cignani, et il ne se présente point à ma mé-

Pietro Donzelli.

(1) Un *Francesco Bosi*, appelé aussi le Gobbino (le petit bossu) des Sinibaldi, dans la maison desquels il vivait, fut l'élève favori de Donnini, qui l'aida dans plusieurs circonstances. Il était de Faenza, et il a laissé dans sa ville natale d'assez bons tableaux, parmi lesquels sont, une Ste-Thérèse avec St-Jean de la Croix, aux Carmélites; un *Noli me tangere*, puis la Rencontre de St-Dominique et St-François, dans l'église qui appartenait jadis aux Dominicains.

moire d'autres détails à son égard. Les autres élèves étrangers du chevalier Carlo, qui répandirent sa manière en Italie, sont classés dans les villes où ils fleurirent davantage; par exemple, Lamberti, à Rome, et Paolini, à Ferrare; mais je placerai ici une courte nomenclature de ceux de la Romagne, que je ne sépare point des Bolonais. *Antonio Santi*, dont Crespi ne nous indique rien de plus que l'école, était de Rimini; mais dans le guide de cette ville, où quelques-uns de ses ouvrages sont restés, il est considéré comme l'un des meilleurs élèves de l'école bolonaise, quoiqu'il fût mort très-jeune : le même guide fait mention de diverses peintures à l'huile ou à fresque, principalement dans l'église des Anges, et on leur donne pour auteur, *Angiolo Sarzetti*, élève de Cignani, qui lui fit le dessin d'un tableau d'autel, pour l'église de Sainte-Colombe. *Innocenzio Monti* est rangé, par Crespi, au nombre des Bolonais, et par l'Orlandi, parmi les peintres d'Imola, où il laissa quelques peintures. Une Circoncision du Sauveur, au Gesù della Mirandola, qu'il peignit en 1690, a été célébrée par un petit livre de poésies. Cet artiste fut plus correct qu'ingénieux, et la fortune lui fut plus favorable en Allemagne et en Pologne qu'en Italie. *Gioseffo Maria Bartolini*, d'Imola, comme le précédent, est estimé dans sa patrie, pour un Miracle de Saint-Blaise, et pour d'autres ouvrages qui restent de sa main, à Saint-Dominique et dans d'autres églises. Il peignit beaucoup dans la Romagne et à Imola, où il avait ouvert une école. Ce peintre eut de la facilité, et ne fut pas sans ressemblance avec la manière de Pasinelli son premier maître.

Antonio Santi.

Angiolo Sarzetti.

Innocenzio Monti.

Gioseffo Maria Bartolini.

Les peintres de Forlì, parmi lesquels Cignani vécut

plusieurs années, sont assez nombreux. *Philippe Pasquali* fut l'un des compagnons de Franceschini, pour lequel il fit un ornement plein d'élégance, autour de son grand tableau d'autel de Rimini. On voit quelques-uns de ses premiers travaux, à Bologne, au portique des Servites. Ravenne a de lui de meilleurs morceaux dans l'église de St-Victor, dont il peignit le tableau d'autel à un âge déja formé; ouvrage qui lui fait beaucoup d'honneur. *Andrea* et *Francesco Bondi* sont cités par Guarienti; mais, dans les guides de Pésaro et Ravenne, on n'indique seulement qu'un Bondi, sans dire qu'il ait eu de réputation; et à Forlì même, tout ce que j'en ai vu me paraît être attribué à un seul: telle est la Chapelle de St-Antoine aux Carmes; le Crucifix à St-Philippe, et d'autres ouvrages que l'on trouve ailleurs sous le même nom, semblent, en effet, appartenir à la même main. Cet artiste a une belle touche, dans le genre de Cignani; mais les formes et l'expression ne sont point aussi choisies. On compte encore parmi les peintres de Forlì qui furent enseignés par Cignani, le prêtre *Sébastien Savorelli*, employé à des tableaux d'église, aussi dans les villes voisines. On peut placer au même niveau *Mauro Malducci* et *Francesco Fiorentini*, prêtres comme lui, nés aussi à Forlì, et desquels il est fait mention dans la vie de Cignani.

Philippe Pasquali.

Le Bondi.

Savorelli.

Malducci et Fiorentini.

Nous avons parlé, dans l'histoire de l'école romaine, d'un Francesco Mancini, de *Sant'Angelo in Vado*, qui apprit de Cignani les principes de son art, en même temps qu'Agostino Castellacci de Pésaro. L'un et l'autre étaient nés presque sur les frontières de la Romagne, mais fort inégaux en talent. Agostino est fort

peu connu, même dans sa patrie. Le Mancini est aussi célèbre dans la Basse Italie que le Franceschini l'est dans l'Italie Haute, et il a donné plusieurs peintres aux environs de la Romagne. Sebastiano Ceccarini, son élève, né à Urbin, est nommé plusieurs fois dans le guide de Rome, où, au temps de Clément XII, il peignit le tableau d'autel pour la chapelle des Suisses, au palais Quirinal; mais c'est à Fano qu'il faut le juger. C'est dans cette ville qu'il s'établit et vécut longtemps aux dépens de la commune. Il paraît y avoir adopté successivement plusieurs styles; mais il ne serait pas de beaucoup inférieur à son maître, s'il eût toujours suivi le meilleur. La Ste-Lucie des Augustins et plusieurs sujets sacrés, du palais public de Fano, offrent de belles imitations, un clair-obscur plein de vigueur, et des teintes bien variées.

Giovanni Andrea Lazzarini. Le chanoine *Giovanni Andrea Lazzarini* de Pésaro, bon poète et bon prosateur, véritablement savant et profond dans l'érudition sacrée et profane, apprit de Mancini les éléments de la peinture : l'Italie a peu d'écrivains qui puissent lui être comparés, lorsqu'il traita des sujets relatifs à la peinture. La description des tableaux de la cathédrale d'Osimo (1), et surtout *le Catalogue des peintures des églises de Pésaro*,

(1) Ces peintures faites dans l'*Abside* de la cathédrale, de concert avec ses élèves, sont les plus renommées de toutes celles qu'il fit à fresque. On remarque dans cette relation un discours sur les marbres antiques de plusieurs couleurs qu'il introduisit dans la peinture, et sur les procédés qu'il mit en usage pour les accorder. Cette espèce de petit traité, dont on ne trouve pas d'équivalent dans d'autres écrivains, donne du prix à ce petit volume, dans lequel on voit que l'auteur eut aussi du mérite pour l'architecture.

que nous avons cité ailleurs, en rapportent des preuves évidentes, tant dans de courtes *observations* sur les meilleurs ouvrages qui s'y voient, que dans sa dissertation étendue *sur l'art de la peinture*, laquelle a déja été imprimée plusieurs fois : elle porte entièrement sur l'invention. On accorde un mérite égal à d'autres qui sont restées inédites, sur la *composition*, sur le *dessin*, sur le *coloris*, sur les *convenances*, et qui furent prononcées dans l'académie de Pésaro, dès 1753. Elles forment un véritable cours de peinture; profession qu'il enseignait gratuitement dans sa ville natale (1). Le comte Algarotti, ayant à écrire son essai sur la peinture, les lut, et en profita, comme je l'ai entendu dire par le Lazzarini, et comme l'a ingénuement avoué le même Algarotti dans une lettre qu'il envoya à l'auteur avec son essai. Il lui prouva aussi qu'il appréciait son talent en peinture, en lui confiant l'exécution de deux tableaux pour sa galerie, dont on vante le choix : ces deux compositions sont aussi insérées dans le catalogue. Elles ont pour sujet Cincinnatus, appelé à la dictature, et Archimède, occupé de ses études pendant le siége de Syracuse. Toutes deux sont très-bien exécutées; car Lazzarini joignait au talent de bien écrire celui de bien peindre. Il avait de la facilité sans négligence, était gracieux et noble à la fois; savant dans l'emploi des images de l'antiquité, mais sans affectation et sans pompe. Son coloris eut plus de force dans

(1) Elles ont été publiées à Pésaro en 1806; et, quoique de l'aveu même du judicieux éditeur, elles soient extraites d'après des ébauches informes, elles plaisent et attachent néanmoins, tant à cause des connaissances qui y sont déployées, que pour l'art avec lequel elles sont écrites.

les commencements, ainsi qu'on en peut juger par une Piété de l'hôpital de Pésaro, qu'il fit, je crois, après avoir vu les écoles vénitienne et bolonaise dans un voyage *pittoresque:* Il adopta ensuite une certaine douceur qui rappelle en quelque sorte celle de Maratte, et que ses rivaux ont accusée de langueur. Quoiqu'il ait vécu long-temps, il n'a laissé que fort peu d'ouvrages, parce qu'il s'appliqua sans relâche à ses devoirs ecclésiastiques. Il eut souvent des occasions de faire des tableaux de cabinet, à cause du talent merveilleux qu'il avait pour faire les Madones. On en voit une dans la galerie Varani, à Ferrare; il la représenta dans les angoisses de la douleur, et c'est une des plus étudiées qui soient sorties de son pinceau. Il a laissé, dans sa patrie, trois tableaux d'autels à l'église de la Madeleine, trois à Sainte-Catherine, et d'autres dans diverses églises. Quelques tableaux plus grands sont de nature à faire mieux apprécier son mérite. On les voit dans les cathédrales d'Osimo et de Foligno, à St-Augustin d'Ancône; et deux surtout se font remarquer à Saint-Dominique de Fano. L'un retrace plusieurs Saints de cet ordre autour de la Vierge : ces figures sont travaillées, groupées, posées avec une grace et une variété singulières. L'autre représente St-Vincent, qui, sous les yeux d'une foule de peuple, rassemblée au son d'une cloche, guérit plusieurs malades. Il est impossible de trouver, au milieu de cette multitude, une figure qui ressemble à l'autre, ou qui soit superflue, ou qui soit moins heureuse dans l'expression qui lui convient. L'ouvrage dans lequel on assure que l'auteur s'est surpassé, est à Gualdo, diocèse de Rimini, dans la chapelle des comtes Fantuzzi. Il avait passé plusieurs années

à Rome dans la maison du prélat Gaetano, depuis cardinal Fantuzzi, dont il forma la belle collection de tableaux de toutes les écoles, qu'il a transmise à ses héritiers. L'un d'eux, le comte Marco, s'est fait connaître par *les Monuments de Ravenne*, publiés et décrits en plusieurs volumes avec beaucoup de soin et d'érudition. Je dois à la bienveillance de l'auteur une foule de détails relatifs au Lazzarini. Cette même collection renferme des tableaux du chanoine, et dans plusieurs genres; entre autres, des paysages dans lesquels rien ne donne prise à la critique, des instruments et des feuilles de musique, des porcelaines et des fruits qui font complètement illusion, principalement dans deux tableaux sur toile *impériale*, l'un représentant le Baptême de Jésus-Christ, l'autre la Fuite en Égypte. Les plantes et les monuments qu'il figura dans le fond de ce dernier tableau avec une savante exactitude, transportent le spectateur en Égypte même. Mais le tableau d'autel de Gualdo a plus d'originalité. L'auteur, qui avait surtout étudié Raphaël, mit tous les soins à l'imiter dans les formes et dans la composition de cet ouvrage qui a pour sujet la Vierge avec l'Enfant-Divin entre Ste-Catherine, martyre, et le Bienheureux Marco Fantuzzi, Franciscain, destiné, peut-être, à recevoir les honneurs d'une canonisation solennelle. Le lieu de la scène est orné d'architectures, le pavé est varié par des marbres de plusieurs couleurs. L'Enfant-Jésus, placé avec sa mère sur un piédestal, pose une couronne sur la tête de la jeune Vierge, tandis que sa mère tient dans sa main une autre couronne destinée au Bienheureux Marco, lorsque le temps sera venu. Deux anges accompagnent ces quatre fi-

gures. L'un indique la roue, attribut ordinaire de la Sainte, et même il y touche de son doigt une pointe aiguë pour mieux exprimer l'horreur de ce martyre. L'autre est un ange de l'Apocalypse, tenant un livre et une épée; allusion au jugement dernier, dont le Bienheureux Marco ne cessait d'inculquer la terreur dans ses sermons. Deux autres charmantes figures d'enfants complètent l'ensemble de ce tableau. Celui qui est du côté de Ste-Catherine tient un rouleau de papyrus égyptien, avec quelques caractères cophtes, qui sont ceux qui servirent à décrire les actes de sa Passion. L'autre indique au spectateur un marbre sur lequel est écrite la maxime que le Bienheureux ne cessait de répéter: *Nolite diligere mundum.* De combien diffèrent un peintre lettré, et un peintre non lettré! Mais ce n'est point encore là tout le mérite de ce tableau. La Sainte et l'un des deux anges sont des figures absolument dans le style de Raphaël. Le Bienheureux en extase rappelle la *Michelina* de Baroccio; et les autres figures, qui sont étudiées avec le plus grand soin, semblent autant de témoignages de la reconnaissance du peintre envers ses mécènes.

Les meilleurs professeurs, que la Romagne revendique pendant cette période, ont déja été indiqués dans plusieurs écoles de peintres bolonais; je n'en ferai donc point une mention à part, et je me hâte de passer aux paysagistes. L'Orlandi nous désigne comme fort habile à faire les paysages et à les orner de figures, une *Maria Elena Panzucchi*, dirigée dans ses études par Taruffi. Ses ouvrages, cependant, sont fort peu connus aujourd'hui à Bologne même, et Crespi n'en indique pas plus de deux. Ceux de *Paolo Alboni*,

Paysagistes.

Maria Elena Panzucchi.

Paolo Alboni.

son contemporain, sont connus également et dans sa patrie, et à Rome, et à Naples, ainsi qu'en Allemagne, où il fit un séjour de plusieurs années. Ceux que l'on voit dans le palais Pepoli, chez les marquis *Fabri*, et dans d'autres collections particulières, passeraient facilement, selon *Crespi*, pour des ouvrages des Hollandais ou des Flamands, sur les modèles desquels ce peintre avait toujours étudié. *Angiol Monticelli*, sous la direction de *Franceschini* et du plus jeune des *Viani*, se forma un style, dont le même biographe a fait de grands éloges. Aucun peintre de ce temps n'a dégradé les couleurs avec plus d'art; aucun n'a nuancé avec plus de variété les teintes des feuillages, des terreins, des bâtiments, des figures; mais il ne put travailler long-temps, étant devenu aveugle au moment où son talent répandait le plus d'éclat. Angiolo Monticelli.

Nunzio Ferrajuoli, nommé aussi *degli Afflitti*, n'était point Bolonais de naissance: il vit le jour à Nocera de' Pagani, et il passa de l'atelier de Giordano à celui de *Giuseppe dal Sole*, à Bologne, où il établit sa résidence. Il travailla continuellement à faire des vues champêtres à l'huile et à fresque, et il parvint à y exceller au point d'être placé au niveau de Claude Lorain et de Poussin, par l'Orlandi; ce qu'il faut attribuer, néanmoins, à l'amitié qui subsistait entre eux. Le style de *Ferrajuoli* offrait un mélange de celui de quelque école étrangère, combiné avec celui de l'Albane, à la différence près, que sa couleur est moins vraie que celle de ce dernier. *Cavazzone* lui envoya deux disciples qui, guidés par leur génie, et aidés par les conseils de Ferrajuoli, devinrent de fort habiles paysagistes: ce furent, *Carlo Lodi* et *Bernard Linozzi*. Nunzio Ferrajuoli. Carlo Lodi.

Le premier fut un imitateur intelligent de la manière de son maître; le second se forma une manière à lui: outre qu'il était bon peintre de fresques, il faisait des paysages à l'acquarelle, dont il tirait des gravures enluminées. Ces tableaux étaient assez recherchés en Italie et au-delà des Monts. *Gaetano Cittadini*, neveu de Pierfrancesco, réussit de même à peindre des sites d'un bon goût, d'un bon effet de lumières, et avec de petites figures pleines de vivacité. J'en ai vu non-seulement à Bologne, mais aussi dans la Romagne, où cependant l'on rencontre encore plus fréquemment ceux de *Marco San Martino*, napolitain ou plutôt vénitien; principalement à Rimini, où il fixa pendant quelque temps son séjour. Ses sites sont ornés aussi de petites figures, qu'il faisait avec beaucoup de succès. Il s'essaya quelquefois dans des ouvrages plus importants, tels que, le Baptême de Constantin, dans la cathédrale de Rimini; puis, un Saint-Vincent, prêchant dans le désert. Ce dernier tableau, qui est à Venise, à l'école consacrée sous l'invocation de ce saint, permit à l'auteur de se distinguer dans le paysage, qui était son véritable genre. Ce peintre est appelé *Sammartino* par le guide de Rimini, par *Zanetti* et par *Guarienti*. Ce dernier assure qu'il avait passé presque tout le temps de sa vie à Venise; et, dans l'article suivant, il parle d'un *Marco Sanmarchi*, vénitien, paysagiste, et peintre de petites figures que Malvasia a beaucoup vanté, et qui vivait à peu près dans le même temps que *Sammartino*. Sur la foi de *Melchiori*, qui le nomme Sammartino ou Sanmarchi, je pense que ces deux paysagistes, cités par *Guarienti*, doivent se réduire à un seul, et que la dénomination

Gaetano Cittadini.

Marco San Martino.

a été confondue à cause de la ressemblance des deux noms de famille, par lesquels un même peintre était désigné tour à tour parmi le peuple; incident que nous avons déja vu se reproduire dans d'autres occasions. Du reste, par quelle raison, ce *Sanmarchi*, que l'on dit vénitien, n'est-il point connu à Venise même, ni dans aucun autre endroit qu'à Bologne, où l'on ne sait pas qu'il ait jamais demeuré d'une manière permanente ?

Nous avons fait l'éloge, dans l'époque précédente, de *Cittadini* l'ancien, qui excella dans l'art de faire les fleurs, les fruits et les animaux. Nous placerons dans celle-ci ses fils, *Carlo*, *Giovanni Battista* et *Angiol Michele*, qui, étant fort habiles à faire les figures (les deux premiers du moins), ne dédaignèrent point de seconder leur père dans les sujets qui lui étaient plus familiers; ce qui les fit appeler les *fruitiers* et les *fleuristes* par l'Albane, censeur des professeurs bolonais (*). *Carlo* fut le père de *Gaetano* le paysagiste, et de *Giovanni Girolamo* qui, jusqu'aux dernières années de cette période, peignit avec succès des fruits, des animaux et des vases de fleurs. La réputation de cette famille fut en partie éclipsée par un *Domenico Bettini*, florentin, professant le même genre de peinture, et qui, ayant demeuré long-temps à Modène, où nous l'avons vu figurer dans l'école de cette ville, vint ensuite s'établir à Bologne, vers la fin du dix-septième siècle. Il avait appris le dessin de Vignali, et il se forma ensuite à Rome, à l'école de Nuzzi. Il fut des premiers, dit Orlandi, qui, ayant abandonné

Fleurs, fruits et animaux. Les Cittadini.

Domenico Bettini.

(*) *Malv.*, T. II, page 265.

les fonds ténébreux et tristes, peignirent sur des fonds clairs, et ajoutèrent au mérite de leurs tableaux, par l'invention des sites et par l'usage de la perspective. Bettini fut souvent appelé sur divers points de l'Italie, pour orner des salles, et des cabinets de tableaux; mais aucun peintre du même temps ne plut autant dans ce genre que Candido Vitali, qui fut formé au goût de ces compositions riantes, par Cignani, toujours attentif à démêler les dispositions naturelles de ses élèves. La fraîcheur qui brille dans ses fleurs et dans ses fruits, la beauté des quadrupèdes et des oiseaux, tout, chez lui, est toujours accompagné d'un charme de composition, et d'une délicatesse de pinceau, qui le font rechercher avec empressement, en Italie et au dehors. Raimondo Manzini, plus miniaturiste que peintre, a moins travaillé à l'huile, mais en imitant si parfaitement la nature, que ses animaux peints sur cartons, et exposés à un certain jour, ont fait illusion à des peintres mêmes. Ce haut degré de talent lui a valu l'estime de *Zanotti*, qui le vante comme un nouveau Zeuxis. Une collection de ses poissons, de ses oiseaux, de ses fleurs, orne la magnifique galerie Ercolani.

Candido Vitali.

Batailles.

Cette même époque dut, au discernement de Cignani, un bon peintre de batailles. Ce fut Antonio Calza de Vérone, dont nous avons déja parlé (*), en ajoutant qu'avec le secours de Borgognone, il était devenu l'un des plus habiles maîtres de Bologne, en ce genre. Cette ville eut pendant quelques années un autre élève de Cortese, appelé *Cornelio de Verhuik*, de Roterdam: outre les batailles qu'il peignit, selon la

Calza et Verhuik.

(*) T. III.

manière de son maître, et auxquelles il donna une couleur forte et hardie, il fit dans le genre des peintres flamands; des Marchés, des Foires, des Paysages, et il les peuplait de petites figures qui rappellent celles de Callot. L'école bolonaise fut encore redevable au Cignani, d'un excellent peintre de portraits, dans *Sante Vandi*, plus communément appelé le Santino *des portraits*. Peu d'artistes de son temps furent en état de rivaliser de talent avec lui; pour la grace, et pour l'exactitude des lignes caractéristiques, surtout dans des peintures de petites proportions, qu'il faisait pour servir d'ornements à des tabatières et à des bagues. Il avait toujours à faire une multitude de travaux, demandés aussi bien par les particuliers, que par des princes. Il eut pour protecteurs, parmi ces derniers, Ferdinand grand duc de Toscane, et un autre Ferdinand, duc de Mantoue, qui le retint à sa cour, et le récompensa magnifiquement. Il y demeura jusqu'à la mort de ce prince, et retourna, ensuite, à Bologne; mais il ne put s'y fixer long-temps. Invité continuellement d'une ville à l'autre, il finit par mourir hors de sa patrie, et sans y avoir laissé d'élèves; et avec lui *se perdit*, remarque le Crespi, *cette manière si moëlleuse, si ferme, et si naturelle, de faire les portraits.* Portraits. Sante Vandi.

La perspective et les ornements furent ce qui brilla plus encore que toutes les autres branches de la peinture, parmi les peintres bolonais de cette époque. Depuis les bases solides qui avaient été posées par Dentone, et par Mitelli, les peintres qui s'exerçaient dans ces deux genres, avaient commencé, ainsi que nous l'avons dit, à vouloir plaire trop, et à devenir Perspective.

moins vrais, pour avoir voulu être trop élégants. Cependant, l'école entière ne déclina pas tout d'un coup, et fut soutenue par les imitateurs des modèles les plus corrects. Zanetti range dans ce nombre, *Jacopo Mannini*, artiste d'une exactitude remarquable, qui orna une chapelle, à Colorno, pour le duc de Parme. Le chevalier Draghi y travaillait en même temps comme peintre de figures; mais son pinceau était rapide et léger, tandis que le Mannini était d'une excessive lenteur. Ces deux artistes étaient semblables à deux coursiers, d'un naturel opposé, attelés au même char, et qui ne cessent de se mordre, l'un l'autre, ou de se porter des coups. Il fallut enfin les séparer, et le plus lent demeura à Bologne, où le même défaut l'empêcha de parvenir à la fortune. Deux frères suivirent encore les traces de Mitelli dans la douceur des teintes et dans l'harmonie : ce furent, *Arrigo Haffner*, lieutenant dans l'armée, et *Antoine*, qui se fit religieux philippin à Gênes. Ils avaient travaillé beaucoup à Rome, avec Canuti, qui avait été leur maître pour la figure; et le premier avait été choisi par Franceschini, pour faire la perspective dans l'église du *Corpus Domini*. Ils s'exercèrent aussi beaucoup dans l'État Génois, et dans sa capitale, tantôt avec l'un, tantôt avec l'autre des meilleurs peintres de figures. Antonio y a laissé une plus grande réputation; supérieur, peut-être, à son frère, si ce n'est dans l'invention, du moins dans la douce harmonie des teintes, et dans la dignité des personnages. Le grand duc Jean Gaston l'appela à Florence, pour le consulter sur l'autel de pierres dures que l'on devait faire à Saint-Laurent, dans la chapelle des tombeaux.

Jacopo Mannini.

Arrigo et Antonio Haffner.

On doit assigner un rang plus honorable dans cet art, à *Marcantonio Chiarini*, habile architecte, qui écrivit ensuite sur sa profession. Il fut souvent appelé à exécuter des travaux pour des princes et des grands, soit en Italie, soit en Allemagne, où il peignit en commun avec Lanzani, dans le palais du prince Eugène de Savoie. Beaucoup de ses tableaux de perspective, faits pour de nobles Bolonais, durent encore aujourd'hui, et on les propose comme modèles d'un goût solide et vrai, qui consiste à imiter le dessin et la couleur antique, sans figurer de ces marbres bigarrés comme des pierreries, qui ne plaisent qu'à ceux qui ne savent point discerner ce qui constitue la perfection dans les arts. Pietro Platronieri, universellement connu sous le nom du *Mirandolese des perspectives*, emprunta la manière du précédent. Il devint le *Viviani* de cette dernière époque, et ce n'est point à Bologne, où il vécut, mais à Rome où il demeura pendant assez de temps, et dans beaucoup d'autres villes, que l'on voit de ses architectures à la manière antique. Ce sont des arcs, des fontaines, des acqueducs, des temples, des fragments d'édifices, teints d'une certaine couleur rosée, qui le fait aisément reconnaître. Il y ajouta des cieux, des campagnes, des eaux qui paraissent la vérité même; la plupart offrent des figures analogues aux sujets, et faites à Bologne par Graziani, et par d'autres des jeunes peintres les plus habiles de ce temps. Il faut se garder de confondre cet artiste avec le Perracini, que l'on appelait aussi à Bologne, le Mirandolese, et qui vécut à la même époque, mais sans avoir d'autre réputation que celle d'un peintre de figures fort mediocre.

Le Mirandolese.

Mauro, Tommaso, Pompeo Aldovrandini.

L'école de Cignani fut la source de l'accroissement des peintres de perspective : elle produisit, d'abord, *Thomas Aldovrandini*, neveu de Mauro; l'un et l'autre firent la perspective des tableaux de figures, peints par Cignani, dans le palais public de Forlì. Ce fut avec Cignani même, que Thomas travailla à Bologne et à Parme. En s'exerçant sous les yeux de ce grand artiste, et se trouvant obligé de se conformer à son style, il parvint à un tel dégré de talent, que tout l'ensemble paraît être l'ouvrage de Carlo, particulièrement dans le clair-obscur. Ses ornements même y sont conçus de telle sorte, que l'on n'y aperçoit point la limite précise des clairs et des ombres; et, loin de paraître le résultat d'un coup de pinceau, ils semblent l'effet réel produit sur les objets. Tommaso fit la perspective de la grande salle de Gênes, peinte, comme nous l'avons dit, par Franceschini, et il laissa plusieurs autres ouvrages dans cette ville, ayant toujours soin de régler son style, conformément à la douceur, ou à la fermeté de celui du peintre de figures, dont il ornait les tableaux. Il enseigna cet art à Pompeo, fils de Mauro, et son cousin, lequel, après l'avoir exercé à Turin, à Vienne, à Dresde, et dans beaucoup d'autres villes étrangères, s'établit et mourut à Rome, y laissant la réputation d'un peintre élégant. L'école de Pompeo produisit les deux peintres d'ornements, *Gioseffo Orsoni*, et *Stefano Orlandi*, qui, ayant formé une société entre eux, peignirent des fresques d'un bon style, dans plusieurs villes d'Italie, où ils ont fait aussi des peintures de théâtre.

Gioseffo Orsoni. Stefano Orlandi.

Mais quelque redevable que soit la Scène, à la famille Aldovrandini, pour les progrès qu'ils firent faire

à l'art des décorations dont ils s'occupèrent spécialement; la famille *Galli* s'est rendue encore plus célèbre en ce genre pendant notre siècle. Cette famille est sortie de ce Giovanni Maria, élève de l'Albane, qui, comme nous l'avons rapporté, avait reçu le surnom de *Bibiena*, à cause de sa patrie. On désigna de la même manière Ferdinand et François, ses fils, ainsi que leur postérité; et jamais famille de peintre ne s'est fait connaître au monde d'une manière plus brillante, soit dans notre temps, soit à toute autre époque. Il n'y eut peut-être pas une seule cour qui n'invitât quelqu'un des Bibiena, à venir travailler pour son service, et aucun lieu ne convenait davantage qu'une grande cour, au talent de ces artistes. Leurs idées étaient proportionnées à la majesté des souverains, et la seule puissance des souverains pouvait favoriser l'exécution de leurs idées : les fêtes qu'ils dirigèrent pour célébrer, ou des victoires, ou des mariages, ou des entrées solennelles de princes, furent les plus somptueuses que l'Europe eût jamais vues. Ferdinando, né pour l'architecture, et abandonné de Cignani par cette raison, s'y rendit tellement habile, qu'il devint en état de l'enseigner, au moyen d'un livre élémentaire qu'il fit imprimer à Parme. Il le corrigea ensuite, en quelques points, en publiant deux autres petits volumes, à Bologne; l'un sur l'architecture pratique, l'autre sur la théorie de la perspective. Le génie et les ouvrages de Ferdinand on donné, aux théâtres, une forme nouvelle. Il fut l'inventeur des décorations magnifiques que l'on voit aujourd'hui, et des procédés mécaniques dont on se sert pour les mouvoir et les changer en un moment. Il passa une grande partie de sa vie au service du duc de Parme : une autre

non moins longue à Milan et à Vienne, à la cour de Charles VI, et toujours considéré comme architecte plutôt que comme peintre. Il peignit cependant avec succès, non-seulement des décorations de théâtres, et d'autres choses semblables, pour des fêtes publiques, mais aussi des fresques pour des palais et pour des temples, surtout dans l'État de Parme. Francesco, moins profond, mais penseur vaste et rapide, à l'égal de Ferdinand, exerça la même profession, qu'il propagea successivement à Gênes, à Naples, à Mantoue, à Vérone, où il avait été appelé par intervalles, et enfin à Rome, où il fit un séjour de trois ans. Il servit les empereurs Léopod et Joseph; et il n'aurait dépendu que de lui de passer en Angleterre, et enfin en Espagne, où Philippe V l'avait nommé son premier architecte. On voit dans les galeries les perspectives des deux frères; et Francesco, qui avait étudié les figures sous Pasinelli et Cignani, en introduisit quelquefois dans ses tableaux, ainsi que je l'ai vu dans plusieurs galeries de Bologne.

Alexandre, Antoine, Joseph de Bibiena.

Ferdinand laissa une postérité nombreuse, et nous devons rappeler, ici, *Alexandre*, *Antoine* et *Joseph*, non pas qu'ils aient égalé en mérite leurs prédécesseurs, mais parce qu'ayant acquis une pratique assez exacte de leur manière, soit à l'huile, soit à fresque, ils furent souvent recherchés et employés par les cours de l'Europe. Le premier exécuta des travaux pour l'électeur palatin, et la mort le surprit dans cette occupation; le second travailla beaucoup à Vienne et en Hongrie. Étant revenu en Italie, il n'eut jamais de résidence fixe, parce qu'il fut appelé, tour à tour, dans les principales villes de la Toscane, et plus encore,

dans celles de la Lombardie. Il finit par aller à Milan, où il mourut. Ce peintre se distingua davantage par sa facilité que par sa correction. Giuseppe, qui, au moment où son père quitta la cour de Vienne, à cause d'une maladie dont il fut atteint, le remplaça, à l'âge de vingt ans, comme architecte et peintre de décorations, passa de là à Dresde avec le même emploi, et bien des années après à Berlin. Il fut toujours bien accueilli par les princes qui l'avaient attaché à leur service, et par les grands de l'empire qui l'employèrent accidentellement pour des fêtes et pour des théâtres. Le cours de la vie de Charles, son fils, fut à peu près le même : il fut d'abord attaché au margrave de Bareith, et succéda ensuite à son père auprès du roi de Prusse : mais il se fit connaître davantage dans d'autres pays; car l'Allemagne ayant été troublée par les guerres, il en prit occasion de voyager en France, en Flandres, en Hollande, de revenir en Italie et de voir Rome : enfin, de passer à Londres, où il refusa des offres très-avantageuses qu'on lui fit pour l'y retenir. Beaucoup de décorations inventées par Joseph et par Charles, à l'occasion des fêtes publiques, ont été gravées en cuivre, d'après leurs dessins, dans lesquels on reconnaît un fini et une perfection dignes des meilleurs maîtres.

Là où les Bibieni n'avaient pu parvenir à propager les heureuses innovations qu'ils avaient introduites dans les grands spectacles, leurs élèves y parvinrent. Celui qui, parmi eux, tient le rang le plus honorable, s'il faut en croire l'histoire de Zanotti, est Domenico Francia, autrefois aide de Ferdinand à Vienne, puis architecte et peintre du roi de Suède. Domenico Francia.



Après que le temps pendant lequel il s'était engagé à cette dernière cour fut expiré, il alla en Portugal, puis de nouveau en Italie et en Allemagne, après quoi il revint mourir dans sa patrie. On peut encore placer ici *Vittorio Bigari*, sur lequel Zanotti a écrit d'une manière honorable pour lui; cet artiste, qui eut beaucoup de réputation, fut employé par plusieurs souverains de l'Europe, et fut père de trois fils qui ont marché sur ses traces. Il eut, en outre, beaucoup de talent pour la figure. Il ne faut pas oublier *Serafino Brizzi*, qui ne s'attira pas moins de renommée par ses perspectives à l'huile que l'on trouve en grand nombre dans les villes étrangères et dans les nôtres: mais ce serait une tâche interminable, et en même temps incompatible avec une histoire abrégée, que de rappeler tous les professeurs d'un art aussi étendu, d'autant plus que l'on pense, en général, que, durant le cours de ce siècle, ce même art déclina sur bien des points à cause du trop grand nombre de peintres médiocres, ou tout-à-fait mauvais qu'il y avait alors; mais depuis peu d'années, la perspective s'est relevée et commence une ère nouvelle, graces à *Mauro Tesi*, à qui ses amis ont élevé un monument en marbre avec son portrait accompagné de cet éloge: *Mauro Tesi elegantiæ veteris in pingendo ornatu et architectura restitutori*. Il appartenait à l'État de Modène, et fut placé, dans sa jeunesse, à Bologne, dans l'école d'un maître obscur, qui peignait des armoiries. Ainsi, dit Algarotti, son sort fut de ne point avoir de maître de perspective parmi les modernes: guidé par un génie naturel, et en étudiant les dessins de *Mitelli* et de *Colonna*,

Vittorio Bigari.

Serafino Brizzi.

Mauro Tesi.

puis en observant les exemples qu'ils avaient laissés dans la ville, il rappela cet art à un style solide pour l'architecture; judicieux dans les ornements tel qu'il l'était quelques années auparavant, et même plus savant et plus philosophique dans quelques-unes de ses parties. Le comte Algarotti, son mécène, qui voulut l'avoir pour compagnon dans ses voyages, contribua beaucoup à perfectionner son talent, et lui fit faire des observations utiles sur les meilleurs ouvrages des anciens. Ceux qui ont lu sa vie et ses livres, dont le docteur *Aglietti* nous a donné une si belle édition à Venise, ont pu apprendre qu'il aimait le Tesi comme son fils, et ce Tesi n'aurait pu, de son côté, aimer davantage un père qu'il n'aimait Algarotti, lequel, étant tombé en étisie, et étant allé à Pise pour sa santé, l'eut toujours auprès de lui avec tant d'assiduité, qu'il en contracta le même mal, dont il mourut deux ans après, à Bologne, étant encore jeune. Il laissa plusieurs ouvrages dans cette ville, et il brille surtout dans une galerie du feu marquis Zambeccari, où il a laissé des marbres, des camées, et des figures très-bien peintes, offrant un grand relief et le fini le plus parfait. La Toscane conserve aussi quelques restes de son goût à *Santo Spirito* de Pistoja, et à Florence, dans la salle des marquis Gerini. Deux tableaux conçus par Algarotti, et peints par Mauro, sont à Venise chez les héritiers du comte; l'un d'eux, qu'il a décrit (*), représente un Temple de Sérapis, orné à l'égyptienne avec des bas-reliefs et des pyramides à quelque distance; peinture véritablement digne des plus belles collections.

(*) T. VI, page 92.

Elle est ornée des figures de Zuccherelli, à l'exemple duquel, Tiepolo en ajouta à d'autres ouvrages de Tesi. On trouve encore dans la même collection, non-seulement les gravures de quelques-uns des ouvrages de Mauro, mais presque toutes ses études de dessin : paysages, vues d'architecture, chapiteaux, frises, figures; travaux immenses, et, je dirais presque, trop considérables pour un espace aussi court que celui de la vie d'un homme. Après Mauro, Algarotti ne donna à personne plus de marques d'estime dans cet art qu'à Gaspero Pesci, auquel plusieurs de ses lettres sont adressées. Les héritiers du comte Algarotti ont aussi de ce dernier, deux tableaux d'architecture antique, avec de petites touches de figures à peine indiquées.

Gaspero Pesci.

Mais il est temps de terminer cet article. L'académie bolonaise continue toujours avec succès les exercices de sa première institution. Les secours prodigués à la jeunesse studieuse n'ont point diminué, mais ont été encore multipliés par la suite des temps; et, outre les prix décernés par l'académie, on y distribue ceux que fondèrent, pour des concours particuliers, les nobles familles de Marsigli et d'Aldrovandi, et qui sont désignés par les noms des fondateurs. Je ne puis vanter, comme dans les autres écoles, la magnificence du traitement assigné aux professeurs, mais c'est précisément ce qui ajoute à la gloire des Bolonais : travailler pour l'honneur, et servir son pays en exerçant l'enseignement des sciences et des arts, non-seulement avec désintéressement, mais quelquefois même au préjudice de ses intérêts, est assurément une chose fort rare, que Crespi n'a pas manqué de relever dans sa Fel-

sina (*). C'est ainsi que, depuis deux siècles, les Bolonais sont en possession du titre glorieux de *souverains* de la peinture. Dès que les Carraches eurent parlé, presque toutes les autres écoles se turent et écoutèrent. Leurs élèves, partagés en plusieurs sectes, leur succédèrent; et celles-ci furent, pendant longtemps, les sectes dominantes en Italie. La gloire des peintres de figures, ayant un peu vieilli à Bologne, est remplacée aujourd'hui par celle des peintres d'ornements et de perspective; ce sont eux qui dictent des loix et qui produisent des exemples que l'Italie et le monde entier suivent comme à l'envi. Enfin, ni les *Bibieni* ou les *Tesi*, ou les autres que j'ai nommés en dernier lieu, ne sont pas si exclusivement dignes de figurer dans l'histoire, que les Gandolfi (1)

(*) Page 4 et 5.

(1) Avant la publication de cette édition, la peinture a perdu Gaetano Gandolfi, dont le frère aîné, nommé Ubalde, était déja mort, il y avait plusieurs années, au moment où il se préparait à peindre la coupole de San Vitale. Ubaldo avait été le disciple du Torelli et du Graziani, et s'était surtout exercé, sous la direction de Lelli, à dessiner le nu avec intelligence; avantage auquel il joignit un caractère grandiose. Quelques-unes de ses peintures conduites avec la plus grande sagacité, en portent l'empreinte, aussi bien que des ouvrages de plastique et en stuc qu'il a laissés dans plusieurs lieux de la Romagne. Mais ce sont, surtout, ses dessins d'académie que l'on doit voir pour juger de son mérite. Ce peintre eut, d'ailleurs, des idées vulgaires, peu de naturel dans le coloris, et un peu trop de précipitation, ce qui fait qu'il est moins estimé que son frère Gaetano qui, de son temps, fut un des artistes les plus accrédités qu'ait eus l'Italie. Bologne, qui s'est toujours distinguée par son affection pour ses concitoyens, manifesta, lors de la mort de celui-ci, combien elle l'avait considéré pendant sa vie.

ne le soient aussi, de même qu'une foule d'autres qui sont morts pendant ces dernières années, ou qui

Ses funérailles, décrites dans une feuille à part, furent presque aussi magnifiques, que celles que Malvasia rapporte que furent celles d'Augustin Carrache : et l'oraison funèbre qui fut récitée à sa louange, par M. Grilli, est digne de faire partie des recueils de livres de peinture les mieux choisis. L'auteur a eu le discernement de ne point y proposer le Gandolfi comme un modèle à imiter dans ses peintures : lui-même n'osait point se proposer en exemple, et même il refusa plus d'une fois modestement des élèves, disant qu'il avait encore besoin d'instruction. On voit, cependant, qu'il y eut des peintres qui, attirés par sa grande réputation, suivirent ses traces, et, ainsi qu'il arrive souvent, imitèrent ce qu'il avait de moins bon, et particulièrement ses teintes. Il reçut à peine, en ce genre, ses premières leçons de son frère aîné. Il se forma un peu dans la suite en étudiant pendant un an à Venise, les meilleurs modèles de l'école, et en copiant, pour un amateur vénitien, les plus beaux tableaux des Carraches à Bologne. Je ne puis concevoir comment, dans quelques-uns de ses ouvrages, son coloris est, si non excellent, égal du moins à celui des bons peintres de son temps ; et dans d'autres (comme une *Mort de Socrate*, qui appartient à M. Trenta, évêque de Foligno), il paraît languissant, et dépourvu de naturel. L'âge, et le caractère capricieux qu'on lui reproche, purent y avoir part. Il fut plus digne d'être imité dans la préparation de ses peintures. Il jetait ses premières idées sur l'ardoise avec le crayon, puis, avec plus de soin, sur le papier : il choisissait ensuite ses figures, les modelait et les drapait en argile, en faisait le dessin en grand, puis, à l'aide de ces études et du modèle vivant, il exécutait et retouchait. Quelques-uns l'ont accusé de s'être servi un peu trop des modèles anciens. Mais ceux qui l'ont vu s'exercer continuellement à l'académie, d'après les modèles, jusque dans sa vieillesse, ne le confondront pas injustement avec les plagiaires, qui sont si multipliés de nos jours. L'on peut dire, du reste, qu'il fut inimitable en ce que la nature lui avait prodigués des avantages

vivent encore; les éloges qui leurs sont dus ne manqueront point de leur être donnés par d'autres plumes qui nécessairement succèderont à la mienne.

qu'elle refusa au plus grand nombre. De la verve, une imagination féconde, un cœur sensible aux affections tendres; la plus heureuse facilité à les retracer, un coup d'œil sûr, une main rapide, une habileté à varier, a dessiner, et à composer dans de belles frises, telles que celles de l'Institut, des plantes exotiques, et d'autres productions de la nature. Enfin, il fit des gravures fort agréables, outre qu'il n'eut pas moins de talent pour la peinture à l'huile que pour les fresques. Un historien, qui est ami de l'homme, juge chaque homme, et propose aux autres de le juger d'après ses chefs-d'œuvres. Tels sont, parmi les ouvrages de Gandolfo, l'Assomption qu'il figura dans le bassin de l'église de *Santa Maria della Vita*, et les Noces de Cana, dans le réfectoire de San Salvator à Bologne, sans parler du Martyre de Saint-Pantaléon que l'on voit dans l'église des Girolimini à Naples, ni d'autres de ses ouvrages dispersés dans le reste de l'Italie.

FIN DU QUATRIÈME VOLUME.

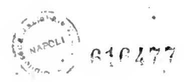


TABLE DES MATIÈRES

DU QUATRIÈME VOLUME.

FIN DE LA TABLE.

